

إبداع الأطفال

الأسطورة والحقيقة

من خلال أعمال ألفريد جاري

د. حمادة إبراهيم



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٩

تصميم الغلاف
صبرى عبد الواحد

الإخراج الفنى
الحبيبة حسين

تقديم

قبل عدة أشهر كنت بصدد كتابة حديث إذاعي عن (الفريد جارى) للبرنامج الثقافى بإذاعة القاهرة، وفيما كنت أبحث فى مكتبتي عن بعض أعمال هذا الكاتب، وجدتني أهمهم فى نفسى قائلاً: «هل سأقرأ ثانية ما أحفظه عن ظهر قلب؟ ما ترجمته قبل عشرين عاماً إلى اللغة العربية؟ هل قراءة ذلك مرة ثانية أمر ضرورى؟» فى الحقيقة كان ضرورياً. ذلك لأنه بالرغم من معرفتى الحميمة بأعمال (جارى)، فإن هذه الأعمال ماتزال غنية، مفتوحة على شاكلة سائر روائع الفكر الإنسانى.

ولكن، لنعلنها من الآن، من العسير أن يفهم المرء إنتاج (الفريد جارى) الأدبى، إن هو جهل أو تجاهل سيرة حياته.

حتى لمجرد قراءته هذا الإنتاج، من المفيد أن ندرك «أمورا معينة» من حياته القصيرة، لكنها بالرغم من قصرها كانت حافلة بالأحداث، عاصفة، جمعت بين دفتيها البهجة والشقاء. من الضروري أن يقوم المرء بدراسة جادة لمصادر جاري الصببانية، نعم الصببانية، لأن (جاري)، قبل كل شىء، شاعر رجبى، وهو إذ يواصل سلالة (بودلير) و (نيرفال) و(لوتريامون) و(رامبو)، يضيف عنصراً جديداً ليس فيهم، ألا وهو أن اللعنة التى أصابته تخلص منها عن طريق السخرية بنفسه والزراية بها. لمعرفة جاري، لابد من الإحاطة بالقضايا والمشكلات التى أثارتها حياته القصيرة، وبالذات ما ورثه عن أبويه من صفات وما تلقاه من موروث ثقافى، وكذلك تصرفاته الغريبة، بل الشاذة، وطبيعة العلائق التى كانت بينه وبين البالغين الكبار، أى الأنماط المختلفة من (أوبو).

ذلك أن مسرحية (أوبو ملكا) فى حقيقة الأمر، ما هى إلا ثورة ضغوط القهر التى سيمارسها الكبار على الصغار. إن ما نحبه فى (الفريد جاري) ليس الفنان العجيب الذى يملك ناصية فنه ويعرف أسرار، بقدر ما هو الإنسان

المتنرد؁ طفل التحدفات كلها؁ وجميع الصفاقات والوقااات. ذلك الثائر الساخط الذى لم ىنحن حتى للمرض؁ وحينما سئل أثناء احتضاره؁ وهو بين ىدى الموت عن رغبته الأخيرة؁ ما كان منه إلى أن أعرب عن رغبته الشدفة فى الحصول على خلة ىنظف بها أسنانه. هذا الطفل وحده ىهمنا؁ هو والهدفة التى قدمها لنا: (أوبو). هذه المسرحفة الصبباففة التى تتدفق نوراً وتتطاير شرراً؁ التى تضعنا على طررق الأدب الجدف؁ التى تقدم لنا الكثر عن العقففة الجدفة؁ وعن آلفة الإبداع الجماعى عند الأطفال والمراهقفن.

حتى بعد تحصفل هذه المعرفة؁ فإن جارى ىظل صعباً عسيراً لأن جارى ىندرج فى قائمة الكتاب الذفن لا ىهتمون بالمتلقى. ماذا ىففة لو أن القراء تمكنوا من فهم صراخه وصياحه؁ ووقاااته وسبابه التى تكون فى بعض الأحيان موجهة للجمهور نفسه. كفف السبفل إلى فهم «طفل رهفب» أفلت من دائرة الأدب الرسمى بل ومن نفسه؁ لأن (جارى) أعرض عن نفسه وتخلى عنها؁ وأصبأ هو شأصففة البطل فى أعماله الإبداعفة؁ وشأصففة البطل أصبحت هى كاتب هذه الأعمال.

ما من شك فى أن الأدب الفرنسى قدم لنا العديد من الشعراء والكتّاب الذين كانوا وراء تأسيس المدارس والمذاهب الفنية وإصدار المنشورات والإعلانات الثورية، بغرض إحداث انقلاب فى الفن والأدب، إن الجديد فى (جارى) هو أنه قام فعلاً بهذا الانقلاب.

إن موقع (جارى) من الأدب العالمى هو أنه رائد، ليس رائد المسرح المعاصر وحسب، وإنما رائد العقلية الجديدة. وجريا على المثل الذى يقول: «لا يكرم المرء فى داره»، فإن (جارى) فى فرنسا لا يحظى بالاهتمام الذى يحظى به فى الخارج. كما أنه من أقل الكتاب شعبية، إن لم يكن أقلهم جميعاً. فهل يرجع ذلك الوضع إلى أنه قليل النشر، أو لأنه قليل النشر فهو غير معروف؟ الحقيقة إننا لو قارنا منشورات (جارى) بما ينشر لكل من (رامبو) و (مالارميه) أو (أبو اللينير)، فإن (جارى) يأتى فى ذيل القائمة (MA 18) ما من شك فى أن تردد الناشر يرجع أيضاً إلى «المحظور الجنس» الموجود فى أعماله بشكل صريح أو مضمّر. كذلك هناك فلسفة (الباتا فيزيقا) التى تطبع انتاجه. ثم هناك ما ينتشر فى كتاباته من ألفاظ مستحدثة وأخرى قديمة مهجورة، كل هذه أسباب تبرر التراجع والتردد أمام نشر أعماله.

ولكن السبب الأكبر وراء هذا الموقف يكمن فى الصور التى يقدمها جارى فيها الطابع «غير النظامى» إن لم نقل «غير الرسمى»، بحيث ما من نظام مستقر، أو سلطة قوية تستطيع أن توافق على هذه الصور التى من شأنها قلب كل شىء فى الفن والمجتمع. لذلك فلكى نفهم (جارى) ونحل رموزه، لابد من مراجعة كاملة، ورفض جذرى لسائر المفاهيم الفنية المتعارف عليها. غير أن هذا العمل يستحق ما يبذل فيه من مشقة، لأن فهم مؤلفات (جارى) من شأنه أن يساعدنا فى تفسير الكثير من الظواهر المعاصرة، ليس فى مجال الفن وحسب، وإنما فى إطار المتغيرات والتحويلات العقائدية والفكرية فى هذا العصر الذى نعيش فيه. ذلك أن الجراءة الصبغانية الكبرى التى يتصف بها (جارى) تكمن فى أنه اقتحم أرضاً تكاد أن تكون بكاراً. وخاض بحراً يكاد أن يكون جديداً، هو ثقافة الطفل أو الحدث، التى كانت فى أواخر القرن التاسع عشر تحظى باهتمام ضئيل. فى ذلك تكمن الحداثة الكبرى لكاتبنا الشاب: منطقة مرفوضة ومبغوضة من السلطات الرسمية.

إن هذه الثقافة المدرسية، إذ تعد جزءاً من الأشكال الفنية الشعبية، فإنها تقع فى منطقة وسط بين الفن والحياة.

بل هى الحياة نفسها تعرض أمامنا بالملاحم التى يتصف بها اللعب. هذه الحقيقة جلية واضحة فى حالة (الفريد جارى) الذى لا فارق عنده بين الفن والحياة، بل هما شىء واحد:

«إن التفريق الذى ظل أمداً طويلاً يعد ضرورياً بين الفن والحياة، لم يلبث أن انهار منذ ظهور جارى» - (B. A 272 - 273).

إذا كان التمثيل فى حياة التلاميذ لا يميز بين الممثلين والمتفرجين، فإنه فى حالة (جارى) وزملائه لا يعترف أيضاً بالتمييز بين المؤلف والجمهور. إن التلاميذ لا يتفرجون على اللعبة التمثيلية، بل هم يعيشونها جميعاً لأنها عملت بواسطة مجموع التلاميذ ومن أجلهم، ليس فقط الذين يمثلون جيلاً، وإنما الذى يمثلون سلسلة من الأجيال.

إن هذه التمثيلية، قبل أن تصبح عرضاً على خشبة المسرح، عاشها مجموع المؤلفين / الممثلين / المتفرجين، بحيث إن اللعبة تحولت إلى حياة، حياة ثانية منتزعة من النظام القائم. ومن ثم كان الخطأ الجوهرى الذى تقع فيه الدراسات التى تتناول أعمال (جارى) فتضعها فى إطار الأدب الرسمى.

وهذا البحث الذى نحن بصدده ليس سوى الخطوة الأولى
فى مجال دراسة واسعة تتناول الثقافة الانظامية، المرفوضة
من قبل الأفكار التى تهيم على العالم، من القواعد والأصول
والمحظورات السياسية والاجتماعية. وهذه الخطوة من
المحتمل ألا تكون ثابتة بما فيه الكفاية، أو قد تتخللها بعض
الأخطاء أو الثغرات. وعذرنا فى ذلك يكمن فى أهمية البحث
وخطورته.

الجزء الأول

إبداع الأطفال

حول بعض المصطلحات والتعريفات

قبل أن ندخل فى صلب موضوع البحث، يحسن بنا أن نتوقف قليلاً عند عبارة «صبيانى» نجلوها ونوضحها، وهى عبارة ظهرت فى عنوان المسرحية، وسوف يتكرر ذكرها كثيراً فى ثنايا البحث. فما الذى نقصده من هذه الصفة فى إطار هذه الدراسة؟ ثم هل (أبو ملكا) مسرحية يمكن أن نصفها بالصبيانىة؟

من باب التيسير اللفظى، نستعمل فى دراستنا هذه لفظة «صبيانى» «أو حدثى» للدلالة على ذلك النوع من العروض المسرحية الذى يقوم به صبية المدارس أنفسهم، ومن أجل

أنفسهم. والخاصية المميزة لهذا النوع من المسرح تظهر بوضوح فى العلاقة الشديدة التى تربط مجموع الممثلين / المتفرجين. هو مسرح صبيانى من صنع الصبية، إذن فهو ليس تعليمياً يعرض درساً على جمهور يعتبر أدنى مستوى فى العقلية أو فى المعرفة. بهذا المعنى يمكن أن نتحدث عن مسرح صبيانى بعد تخليص اللفظ من جميع ما يقلل من شأنه فنياً وجمالياً.

إذن فنحن بصدد معارف التلاميذ وعاداتهم، بصدد المصادر المدرسية الكلاسيكية، والقراءات الشعبية، والتركيز الموجه نحو الحاجات الطبيعية كالأكل والشرب والفضلات، والتهكم على الكبار والزراية بهم، وتعبيرات لغوية وحركية معينة غير مألوفة.

الحقيقة أن الطفل الفرنسى فى أواخر القرن التاسع عشر كان يحتل مكانة كبيرة فى الأدب الرسمى. ونذكر، على سبيل الأمثلة لا الحصر، المؤلفات الآتية:

- (كتاب صديقى) لصاحبه أناتول فرانس (A.France).
- (الشئ الصغير) لصحابه (ألفونس دوديه (A.Daudet).
- (جاك فانترا «الطفل والطالب والمتمرد») لصاحبه (جول فاليه (J.Valles).

● (شرشوية الجزر أو شرابة الخرج) لصاحبه (جول رينار J. Renard).

ومع كل، فإذا كانت هذه المؤلفات تعطى الكلمة للطفل، إلا أنها من تأليف رجال كبار. وبذلك فهي تخرج من إطار تعريفنا للأدب الصبياني.

نضيف إلى ذلك قلة المراجع التي تتعلق بالتلاميذ في سن مؤلفي مسرحية (أوبو ملكا) حول الفترة موضوع الدراسة. الكتاب الوحيد في علمنا هو كتاب (صبية وتلاميذ) لمؤلفه (الكسي لو مقرر)، ولكنه غير موجود.

نأتى الآن إلى الإجابة على الشق الثانى من السؤال الذى بدأنا به: هل مسرحية (أوبو ملكا) مسرحية صبيانية؟

من المؤكد أن (أبو ملكا) كانت فى البداية عملية تهكم ساخر كاريكاتورى قام بها مجموعة من صغار التلاميذ. ويؤكد (جارى) نفسه هذه المصادر الصبيانية على صفحة عنوان المسرحية حيث نقرأ ما يلى: «دrama نثرية فى خمسة فصول فى شكلها الكامل الذى عرضت به بواسطة العرائس على مسرح (الفينانس) عام ١٨٨٨» (O.C.345).

وكذلك، ففي الكلمة التي ألقاها (جاري) بمناسبة العرض الأول للمسرحية في العاشر من ديسمبر عام ١٨٩٦، يعترف المؤلف بصبيانية تأليف المسرحية، وهو يعلن أمام جميع المتفرجين أنها «تشويه قام به طالب لأحد أساتذته» (T.U 19).

أما الناقد (بول شوفو Paul Chauveau) فيضيف إلى صبيانية التأليف الصفة الجماعية حيث يقول:

«هذا النوع الأدبي (أوبو) نادر وجديد في جنسه، جاء نتيجة تأليف جماعي لمجموعة من التلاميذ الصغار» (P.C 69).

وأما الناقد (كارديك Cardec) فيصرح بأن (أوبو ملكا) على شاكلة الملامح البدائية «هي ارث جماعي» (F.C66).

وبالمثل لا يتردد (هنري بيهار) في أن يؤكد صبيانية تأليف (أوبو) مرات عديدة، وهو يضيف حقيقة مهمة للغاية تتصل بتأليف أدب الصبيان، فالمسرحية في رأيه من تأليف جيل بأكمله: «إن التأليف الجماعي لمسرحية (أوبو) يؤكد في وضوح وجلاء أن الثقافة، حتى ثقافة الأقليات الصبيانية، لا يمكن أن تكون من وضع فرد واحد، وإنما هي مجموعة كاملة من أفراد المجتمع» (B.C.89).

ومن ناحية أخرى، فإن عروض مسرحية (أوبو ملكا) حتى قبل أن يطلق عليها هذا العنوان، تؤكد بجلاء ووضوح الأصول الصبائية للمسرحية التي كانت تسمى في البداية «البولنديون» وقد قام جاري وزملاؤه من الطلبة بإعدادها وعرضها في بيت أحد التلاميذ. ففي كتابه عن (الفريد جاري) يقول الناقد (نويل أرنو): «قام هنري بأداء دور الأب أوبو، وقام جاري بتصميم الديكور. أما زملاء الصديقين فقد قاموا ببقية الأدوار والمتفرجين» (N.A 258) كان نوعاً من خيال الظل قام بإعداده الطلبة بأنفسهم من أجل أنفسهم.

حتى فيما يختص بالعروض وعمليات الإعداد العصرية، فهي تؤكد على روح الطفولة التي تجرى فيها أحداث المسرحية في الأصل. ولناخذ على ذلك مثال العرض الذي قدمه المخرج (Michael Meschke) في مهرجان (نافسي) عام ١٩٦٨ (ثم في مدينة تولوز، وذلك بعد عرض الافتتاح في ستوكهولم عام ١٩٦٤). فقد كانت وجوه الشخصيات عبارة عن بروفيلات من الورق المقوى يتم استعمالها أمام المتفرجين. وبذلك تحققت اقتراحات (جاري). وهناك عرض آخر أقرب إلى روح القراقوز، وهو العرض الذي قدمه Guenole Szerthiope على مسرح (الفينومينال تياتر) عام ١٩٧٠. بل

لقد نقلوا المسرحية إلى مكان مولدها وهو فناء المدرسة. دليل
آخر على صبيانية تأليف المسرحية يتمثل فى العرض
التليفزيونى الذى قدمه J.C.Averty فى فرنسا وكان عملاً
أقرب إلى الرسوم المتحركة، بجماليات صبيانية واضحة.

تكوين (جاری) وميلاد (أوبو)

بصرف النظر عن حكم النقد المعاصر، فإن «كل ما عشناه في الماضي يترك فينا آثاره». (C,B, 18) هذه العبارة لا تنطبق فقط على طفولة قائلها (أوجين يونسكو)، فهناك العديد من الكتاب المعاصرين يعتبرون سجناء طفولتهم. فبعد (تور جينيف) (وبيراندالو) (بيكيت) لدينا حالة (جان جينيه) أو الممثل والشهيد القديس جينيه، كما أسماه (سارتر). «إن ما يمد أفكار كل منا بمادة خصبة باطنية إنما هو، دون أن ندري، ذكريات طفولتنا، قراءاتنا الأولى، بل وربما مشاعر تتعلق بأسلافنا». هذا ما يقوله الكاتب المعاصر (أندريه موروا) الذي يعمم الظاهرة.

ودون أن نحاول رفع النقاب عما قد يكون قابلاً في ظلمات
اللاوعي الباطن عند (جاري) من مجهول. يمكننا بكل بساطة
أن نثنى على حكم الناقد لوى بيرش (L.Perche) إذ يقول: «إن
موروثاً معيناً يثقل كاهل (جاري) الكاتب منذ طفولته الأولى»
(L.P7). ونحن نضيف فنقول «بل قبل مولده».

لقد أجمع الباحثون الذين تناولوا جاري بالدراسة على أن
جدته لأمه كانت مصابة بالجنون، وأمه نفسها كانت شاذة
الطباع، وكانت تعاني من عذاب مقيم لأنها لم تتمكن من
الارتقاء إلى المستوى الاجتماعي الذي كانت تتوق إليه. كما
«كان بها ولع شديد بالتنكر» (D.A 626). عن هذه الأم ورت
جاري خلقه الرهيب وطبعه العنيف، وبخاصة «مزاعمه في طبقة
النبلاء، هذا إن لم نقل حقوقه المشروعة. كما أخذ عنها عقدة
النقص التي هي أساس عند معظم المتمردين» (P.C 207).

أما الوالد، وكان مدمناً للخمر والتدخين، فقد أخذ عنه
(جاري) حبه الشديد للشرب. قصارى القول، لقد كان الابن
يعاني مما كان يعاني منه الوالدان. واحتفظ (جاري) بطابع
«الطالب المشاغب» (B.C.211). وقد جاء هذا السلوك من (جاري)
صدي «لظالم اجتماعية» كان (جاري) يعاني منها بمرارة. «من
الواضح أنهم سمموا له حياته بشكل لا مثيل له» (B.P49).

وإذا واصلنا رحلة تكوين جارى القصيرة السريعة كحياته، وجدناه بعد ذلك طالبا فى (مدرسة هنرى الرابع الثانوية) حيث بدأت علاقته بالفلسفة على يد (هنرى بيرجسون Henri Bergson) الذى ظل يواظب على حضور دروسه لمدة عامين كاملين. وقد خرج (جارى) من دراسة الفلسفة ليس فقط على يد هذا الأستاذ ولكن بصفة عامة، بدروس مختلفة، ولكن «على طريقته الخاصة». والمتصفح لأعماله يجد فى ثناياها الكثير من الصفحات فى شكل تحليلات واعتبارات فلسفية. وإذا كان (جارى) قد اهتم بالفلسفة التجريبية، فقد كان ذلك كما يقول هنرى بيهار، وهو من أكبر نقاد (جارى): «رداً ربما بطريق المسخ والتشويه وهو أسلوبه المعتاد». لقد اهتم (جارى) كذلك «بالحالات المرضية التى نقلها فى مؤلفاته» (B.C152) الحلول الخيالية، كما يعرفها (جارى) نفسه، فقد كانت موجودة من أيام المدرسة «بالاسم، وليس بالفعل».

وأبو هو كما يصفه (جارى) «دكتور فى الباتافيزيقيا» وما من شك فى أن مبدأ تماثل الأضداد الذى يؤمن به (جارى)، يرجع فى تكوينه بنسبة كبيرة إلى قراءة عدد من الفلاسفة من ذوى الاتجاهات المختلفة من أمثال (باكون Bacon) و(ريبو Ribot) . (OC 839).

وإذا حاولنا أن نتوسع قليلاً فى الدائرة التى نشأ فيها (جارى) خلال فترة تكوينه العاطفى والثقافى، وجدنا العلاقات بين مؤلفاته وبين المناخ الحضارى للمقاطعة التى عاش فيها وهى (بريتانيا) فى جنوب فرنسا، علاقات وطيدة. وفى ذلك يقول (هنرى بيهار): فى إطار المؤلفات المتعلقة بالأب (أوبو) فإن تأثير المقاطعة البريتانية واضح، خاصة وأن مسرحية (أوبو ملكا) كانت حصيلة إنتاج العديد من أجيال طلبة مدينة «رين» البريتانية التى نشأ فيها وعاش (جارى) (B.C 36).

- إن الاتصالات بالوسط الاجتماعى، والتجارب مع المحيط كانت بلا شك، كما يؤكد (هنرى بيهار)، مصدر صبغة ثقافية معينة.

«هل من الممكن أن شاباً مراهقاً مثل (جارى) لم يحتفظ فى ذاكرته بالحكايات والأساطير التى كان يرويها له أجداده وأعمامه وأخواله والخادمة والعجائز الذين كان يصادفهم هنا وهناك؟» (B.C 40).

ينطبق ذلك أيضاً على علوم العصر. لقد كان (جارى) على علم بنظريات وتجارب علمية غريبة بالنسبة للعصر، رجع إليها عند كتابة مؤلفاته. نضيف إلى هذا الرصيد الثقافى أن

(جاری) كان متقدماً في دراسته بالنسبة لعمره. فكان طالباً ممتازاً حريصاً على استقلاله، ويتمتع بنوع من الحصافة وبعد النظر، وبخاصة خيال أساتذته، كما كان لاذعاً في سخريته: «كانت أقل النقائص المزرية تبدو له عيوباً دائمة، ونقائص لا تحدث. وكانت سرعة التعميم التي يتصف بها الشباب طرفاً في اللعبة وكأنها واقع لا يقبل الشك» (P.C 40).

استكمالاً لوصف (جاری)، يروي عنه (أندريه بروتون)، رائد السريالية، مجموعة كبيرة من القصص التي تصوره شخصاً غريب الطباع، معارضاً للمجتمع الرسمي وللصور المألوفة. يتحدث (بروتون) على لسان أحد أبطاله عن بعض الميول الغريبة التي كانت تميز (جاری) منها أنه كان يحب طائر البوم فقط لكي يعارض الاعتقاد الشائع عند العامة البلهاء في أن هذا الطائر نذير شؤم. كذلك كان (جاری) مولعاً بالتقاليد القديمة المهجورة، والحالات الغريبة، والأحداث التي ليس لها تفسير ولا تبرير. (Bp 64).

هذا الشذوذ يقترب عند (جاری) بشعور بالاحتقار، كان يميز تيار التمرد والفوضوية الذي كان يسود الشعراء الشباب في العقد الأخير من القرن التاسع عشر.

كان ذلك كله، كما يختم الناقد شوفو، «يتفجر فى شكل
سخرية من الناس ومن الأشياء» (PC 47).

فى تلك الحالة النفسية وهذا التكوين عرف (جارى)
مدرسه لمادة الفيزياء، الذى سيصبح فيما بعد شخصية
(أويو). وفى تلك الحالة من الكراهية لكل ما هو وضع، وقع
المؤلف الناشئ على مخطوطات مسرحية «البولنديون» التى
قام بتأليفها مجموعة طلاب مدرسة «رين».

واستخدم هذه المادة المخطوطة فى صياغة رائعته
المسرحية. وفى تلك الحالة من المارة، عرف جارى مدرسه
الذى سيكون بالنسبة له النموذج والنمط. وفى ذلك يقول
(اندريه بروتون): «إنطلاقاً من مدرسه لمادة الفيزياء، وهو
مثال للدماة والقبح والغباء والشراسة، صاغ (جارى)
مسرحية (أويو ملكا)» (B P 49). ذلك أن (جارى) بالنسبة
لزملائه فى الدراسة، كان كما وصفه الناقد لوفسك
«شخصاً حاد الطباع لدرجة الجنون.. عقلية مدمرة، عديم
الاحترام للآخرين» (J L54).

معركة أوبو أو استراتيجية الأطفال

يرى (جاري) أن الفن لا يكون جديراً بهذا الاسم إلا إذا سُخِّرَ من أجل تحرير الناس من القهر. وإذا كانت مسرحية «البولنديون» من وضع جيل كامل من الطلاب، فإن (جاري) هو الذي شعر أكثر من غيره، بقيمة هذه الملحمة الوحشية التي خرجت من الحياة اليومية لطلبة مدينته. وفي ذلك يقول (جاك لاكان .. J. Lacan): «هذه الملحمة الشعبية التي شارك في وضعها بلا شك بجانب كبير (...) استحوذ عليها وغاص فيها، وتقمصها» (J.L 55).

وإذا لم يكن هناك فى ثنايا مؤلفات (جارى) ما يقول صراحة إن الفن ينبغى أن يقودنا إلى طريق التحرر من القهر المادى والمعنوى. فإن كل صفحة فى هذه المؤلفات هى دليل واضح على هذه الحقيقة.

إن جارى يعبر عن إرادة النضال والمعارضة. وسنحت الفرصة حينما وقع على مدرس الكيمياء «ذلك المخلوق الحقيقى إلى حد يثير الاشمئزاز» (P.C 47) أو (جارى) الذى يسعى وراء الفضائح، أقسم على أن «ينسفه نسفا» (B.P 49). فهل كان ذلك لكى يتخلص منه، كما كتب (يونسكو) مسرحية «الملك يموت» لكى يتخلص من شبح الموت الذى كان يلاحقه؟ كان ذلك، على الأقل، نقطة الانطلاق. ولكن، مع تدمير مدرسه ونسفه، كان (جارى) يريد أن يدمر وينسف المجتمع الرسمى، أن يلقى نظرة جديدة على هذا المجتمع. أن ينير كل شىء فى العصر من وجهة نظر الطلبة المشاغبيين فى فصول الدراسة وفى الفناء أثناء الفسح. لقد جند (جارى) فى الخطة التى وضعها جميع وسائل الطفولة لكى يرفع النقاب عن كل زيف رسمى تمليه الشهوات والغرائز الوضيعة عند الكبار الذين يمثلون السلطة بكل أشكالها: السلطة المدرسية والسياسية

والفنية. تلك هى الأسباب التى دفعت (جارى)، وكان يومئذ شاعراً وناقداً أدبياً، لأن يخوض تجربة الكتابة للمسرح ويقامر بسمعته. إذن، كانت أول خطوة فى صراعه هى أن يخوضه فى المسرح، وهو الوسيلة الأسرع والأنجح من أجل تفجير الثورة فى المجتمع.

ولتحقيق ذلك، كان لابد له من أن يفاجئ الجمهور، جمهور البالغين الكبار، وأن يهاجمهم، وأن يصدّمهم. ومن ثم كانت المفاجأة هى الخطوة الثانية فى هذه المعركة. ذلك أن المفاجأة بالنسبة له، كما ستصبح بالنسبة لكل من سيسير على نهج من الكتاب، ينبغى أن تكون الوسيلة الفعالة للفن الجديد بأسره. وقد أشار إلى ذلك فى الكلمة التى افتتح بها أول عرض للمسرحية.

وفى إطار هذه الخطة الاستراتيجية قام (جارى)، وهو لم يزل طالباً فى ثانوية هنرى الرابع، بتنظيم جلسات قراءة للمسرحية لزملائه من الطلبة. كما أنه كان يقوم بعرضها فى المدرسة نفسها وفى بيوت بعض الطلبة بالتعاون مع الزملاء أنفسهم.

بعد ذلك أراد (جارى) أن يحقق للمسرحية الشهرة الجماهيرية، فعكف على بذل كل ما فى وسعه ليضمن

عرضها على خشبة المسرح، فكانت مساعيه الحثيثة مع إدارة «مسرح الأوفر» أشهر مسارح العصر. وضمنا لتنفيذ هذا المشروع، سعى (جاري) للالتحاق بجريدة «ميركوري دي فرانس» وهي الوسط الأدبي الكفيل بقبول الأفكار الثورية الجديدة التي استحدثها (جاري) في المسرحية. وقد فاز (جاري) بأربع جوائز أدبية من جوائز هذه الجريدة. وكان يحضر اللقاءات التي كانت تنظمها (راشيلد) زوجة رئيس التحرير والشاعر (مالارمييه). كما اكتسب صداقة الشاعر (مارسيل شوب) والمصور (جوجان).

ومن ناحية أخرى استطاع (جاري) بمساعدة أصدقائه أن ينشر باكورات أعماله الأدبية التي كانت تنتظر النشر.

وفي سبيل الدعوة للمسرحية والدعاية لها، لم يتردد (جاري) في بذل ما آل إليه من ميراث بسيط في المساهمة في تأسيس جريدة بعنوان (الفن الأدبي) كما اشترى بعض الأسهم في جريدة «ميركوري دي فرانس» حيث كانت مسرحية (أوبو) معروفة في هذا الوسط الأدبي الفني، وبخاصة لدى الشعراء الرمزيين. وبذلك نجح (جاري) في أن يجعل الأدب الرسمي يقبل انتاجاً يمثل ثقافة معارضة، مرفوضة، ألا وهي ثقافة الصبيان.

وعلى شاكلة الأطفال الذين لا يترددون فى تحقيق المجد ولو عن طريق الفضيحة، خطط (جارى) بكل عناية وحرص لهذا الهدف. ولم يكتف بالنجاح الذى حققته المسرحية فى الصحف ولدى الصفوة، بل كان يسعى إلى تحقيق نجاح ساحق، وهذا لا يتأتى إلا فى المسرح وأمام جماهير المسرح. لذلك كان يبذل كل ما فى جعبته لى تظهر (أوبو) على خشبة المسرح. كان يرى ألا شىء يعادل قوة الكلمة تلقى على الملا فى حضرة الجماهير. ولتحقيق هذا الحلم، كان (جارى) على استعداد تام لعمل أى شىء، كل شىء. فلم يتردد فى العمل سكرتيراً للمخرج الكبير (لونييه بو) مدير «مسرح الأوفر» وبذل كل طاقته فى إقناع الرجل، وذلك بتذليل كافة الصعوبات والعقبات الفنية والاقتصادية التى كانت تعترض سبيل التنفيذ (P.C 74).

واستكمالاً لهذه المساعي، كان (جارى) يحث الخطى ويحفز الهمم. واستطاع فى النهاية أن يجعل المخرج «يهتم بالموضوع» (P.C 74) وتحدد يوم العاشر من ديسمبر موعداً للعرض الأول لمسرحية «أوبو ملكا».

العقلية الجديدة أو جماليات الصبيان

كانت النية التي بيّتها (جاري) هي أن يصدّم الجمهور:
«لكي يزجر كالدبية، فنعرف مكانته» (T.U 154 - 155) ولم
يتردد كما أسلفنا في إلقاء محاضرة افتتح بها العرض
ليشرح المسرحية، ويعتذر للجمهور عن بعض الهفوات
والثغرات.

ولكن المؤلف الصغير، وهو يفعل ذلك، كان يقدم المزيد من
الدلائل على السمات الصببانية التي جاءت عن وعى أو عن
غير وعى في المسرحية. وإذا كان قد قدم الشكر للعدد القليل

من النقاد «المرموقين» الذى مدحوا المسرحية، أفلم يكن ذلك وسيلة صبيانية ذكية ليكسب فى صفه عدداً آخر من النقاد؟ وحينما انبرى يثنى على السمة الجمالية الشمولية أو التجمعية التى يتصف بها بطل المسرحية، أفلم يكن (جارى) بذلك يلفت الانتباه إلى سمة جمالية فى كل إبداع صبيانى؟ لذلك، فقد أضاف فى كلمته على الفور قائلاً: إن المسرحية هى محاولة يقوم بها طالب لتشويه صورة أحد أساتذته ومسحها، ذلك الأستاذ الذى يمثل بالنسبة للطالب كل ما فى العالم من سخافة وهزء». (T.U 19).

ولكن فى نظر النقد المعاصر، هذا التأويل الذى أورده (جارى) ليس سوى تأويل واحد من بين «الإشارات والتلميحات الكثيرة» (T.U 19) التى يمكن للجمهور أن يراها بكل حرية فى المسرحية، وهذا من خصائص كل عمل فنى قيم: الانفتاح على سائر الشروح والتفسيرات الممكنة.

ومن ناحية أخرى، فإذا كان (جارى) يتحدث فى كلمته الافتتاحية عن الأقنعة التى يمكن أن يضعها الشخص، فذلك معناه أن المسرحية كانت قد وضعت بروح فن القراقوز، وهو فن صبيانى تقليدى. كذلك فيما يختص بالموسيقى، موسيقى

الموالد الصاخبة، التى لم يتمكن الفنانون من توفيرها لقصر الوقت. ولكن إذا كان هذا النوع من الموسيقى يتلاءم كثيراً مع عالم الأطفال، فإن الألحان التى وضعها الموسيقار «كلود تيراس» للمسرحية لم تكن أقل صبيانية.

معركة الافتتاح

كان مساء العاشر من ديسمبر عام ١٨٩٦ موعد العرض الافتتاحي الخالد لمسرحية «أوبو ملكا». ولقد دوت الكلمة الأولى في المسرحية، التي زادها دويا ورنيناً إضافة حرف الراء زيادة على حروف الكلمة، فأصبحت Merdre بدلاً من Merde. كذلك ضاعف من وقع الكلمة حينما خرجت على لسان الممثل الكبير (جيمييه) الذي اعتنى بلفظها وتأنى، فدوت الكلمة كما قلنا في قاعة العرض الدافئة. وإذا بالجمهور، صفوة جمهور باريس، المكون من علية القوم والمثقفين وكبار البورجوازيين، يشعر بالضربة تنزل على

صدره كالصاعقة، فينفعل لها كبحر هائج مانج حتى إن الممثلين أنفسهم، تحت وقع الصدمة، لم يفلحوا فى عمل شىء بالرغم من المحاولات، بل إن (جيمييه) الذى كان يؤدي دور (أوبو)، انخرط فى رقصة أسبانية غريبة. وكما حدث فى افتتاح مسرحية (هرنانى) لفكتور هوجو، كان هناك معسكران، معسكر الشباب ومعسكر الكبار: واختلط الصراخ بالنقيق والعواء. كأننا فى فناء مدرسة وقت الفسحة.

وهكذا تحقق هدف (جارى) الذى أعد له طويلاً، وهو النجاح الاستفزازى: «لقد أردت، بمجرد رفع الستار، أن تبدو المنصة أمام المتفرجين، أشبه شىء بالمرأة، يرى الذميمة الرذيل نفسه خلالها بقرنى ثور، وجسد أفعوان، حسب فداحة رذائله. وليس من المستغرب أن يصاب الجمهور بالذهول لدى رؤية قرينه الدنى السافل، الذى لم تتح له الفرصة لمشاهدته كاملاً قبل ذلك» (T.U 153). وجاءت الإشارة إلى حكايات الجنيات اعترافاً جديداً بالاصول الصبيانية للمسرحية التى تم تأليفها، كما تؤكد الفقرة ذاتها، بروح العدوانية ضد الكبار البالغين، وهو الجو العام للمسرحية. «لما كان الفن وفهم الجمهور لا يلتقيان، فقد أثرتنا الهجوم المباشر على الجمهور» (O. C 417). و(جارى) يقصد بالجمهور جمهور

البالغين الكبار، الذين شاهدوا «سفينة عقولهم» تغرق أمام عيونهم لأول مرة. وإذا بالرعب يستولى عليهم فيرتدوا في صورة الكائنات البدائية التي أراد الكاتب أن يجدوها في أنفسهم. ولقد دفع النجاح الفاضح الاستفزازى بعض الكتاب من بين المتفرجين لأن يتساعلوا إذا لم يكن الأمر مجرد حيلة للهو والتسلية. بل لقد ذهبت الصدمة ببعض النقاد إلى درجة التحدث عن نوع من الدجل والشعوذة. وهذا ما حدا بالناقد (أبيراشد) لأن يقول: «إذا كانت مسرحية (جارى) تحمل، بما لا يدع مجالاً للشك، بصمات المسخرة الطلابية التي كانت وراء كتابتها، فإنها لم تتوقف عند حد الانزلاقات السهلة نحو السفالة وتداعياتها المزرية وأفاعيل الفانتازيا البريئة. إن المسرحية وهى تزلزل الشكل المسرحى من الداخل، تقبح صورة المجتمع الذى تعرضه: إنها تزعر المنطق هنا وهناك وذلك بتدميرها للغات المسرح والمجتمع معا» (A.C 193).

تلك هى الثورة المزدوجة التى يتحدث عنها (بروتون)، على مستوى الفن وعلى مستوى المجتمع.

لقد عبر (جارى) فى المسرحية عن ازدرائه للجمهور الذى لا يدرك جماليات الفن الجديد. وفى اليوم التالى للعرض،

هاجم هذا الجمهور مباشرة، وندم لأنه لم يكن من المسموح أن يطرده من القاعة.

ولكن هذا الجمهور الذي اعتاد تفاهات كتاب آخرين مثل (أوجييه Augier) و(دوما الابن) و(لابيش Labiche) لا يمكن أن يستسلم حينما يطلب منه أن «يأخذ مأخذ الجد ما يراه مهزلة طالب من الطلاب يطلب منه أن يعتبرها رائعة من روائع الفكر الجديد. ما من شك في أن ما أضحك الصغار كاد أن يلقي الرعب في قلوب الكبار». (J.L 95).

المسرحية

لا نستطيع أن نمضى قدماً فى تحليل العقلية الصببانية التى طبعت إبداع المسرحية، قبل أن نتعرض بشئ من التفصيل لتحليل المسرحية نفسها، لكى نستخلص الملامح البارزة والتفصيلات ذات المغزى التى تؤكد العالم الصبباني الذى تجرى فيه أحداث هذا العمل الذى اشترك فى إخراجة إلى النور طلبة الثانوية فى مدرسة «رين». هذه المسرحية، كما يؤكد (هنرى بيهار) وجميع من تناولها بالدراسة من النقاد، «ولدت فى فناء الفسحة فى مدرسة ثانوية، لذلك فهى تحتفظ بالسمات المميزة لألعاب الأطفال» (B.M 62). بل أكثر من

ذلك، فإن «أوبو ملكا» هي جماع متفرقات روائع أدب الأطفال. وهذا الناقد (لويوس Lebos) يقولها صراحة وتفصيلاً، فهي في رأيه تجمع بين: بولشينيللا الإيطالي، وكاسبيرالي الألماني، وقراقوز التركي الذين يجتمعون في شخصية (أوبو) (A.L 85).

أوبو ملكا في الأصل «عملية عيال» إذا جاز هذا التعبير. فهي عمل اشترك في إنجازه مجموعة من تلاميذ مدرسة. وجاء العمل على مراحل، بل ولعله تم على مدى أجيال متعاقبة. كل جيل أضاف إلى إنتاج الأجيال السابقة. وكان (جاري) هو الذي أعاد صياغة هذا العمل ليخرج في الصورة المعروف بها الآن، ليعرض على جمهور من الكبار، جمهور ناضج، ليرى أمامه ما يمكن أن تكون عليه الطفولة كما هي دون تهذيب. ومثل هذا العرض لا يمكن أن يتبع الطرق العقلانية. ومن ناحية أخرى لم يكن الفن التلقائي أو البدائي، الذي لم يتأثر بالتعليم ولا بالتربية، لم يكن هذا الفن في العقد الأخير من القرن التاسع عشر يتمتع بما يلقاه اليوم من رعاية واهتمام. لذلك لم يكن من الممكن في ذلك الوقت أن تعرض مثل هذه المسرحية على أنها عمل من أعمال الأطفال. لأن المتفرج كان سيذهب، إذا سلمنا بأنه سيذهب، حاملاً معه

الإزدراء الذى هو طابع الكبار أمام ماضيهم البعيد. أو كان سيذهب مدفوعاً بفضول الإنسان المتعالى الذى يذهب إلى حديقة الحيوان ويقف أمام قفص القروود. إذن لم يكن هناك إلا حل واحد، وهو ترك المسرحية على حالها وعلاقتها وعرضها دون تقديم أو تمهيد.

مسرحية (أوبو ملكا) تجرى أحداثها فى بولندا، وهى تروى لنا حكاية القائد «أوبو» وهو ذو ماضٍ مجيد. دليل ذلك أنه كان يشغل عدة مناصب هامة، منها أنه كان ملكاً على «أراجوان». غير أن زوجه الطموح (الأم أوبو)، تغريه بأن يقتل الملك «فينسسلا» ولى نعمته وأن ينصب نفسه مكانه. فيحيك «أوبو» مؤامرة بالاشتراك مع القائد «بوردور» ويعدده بولاية «ليتوانيا» (١٥٢) مكافأة له. وتنجح المؤامرة، ويتم القضاء على أفراد الأسرة المالكة جميعاً إلا الشاب (بوجريلا) ابن الملك، الذى يلجأ إلى الأحرار. وما أن يستقر (أوبو) على العرش حتى يبدأ فى حكم البلاد بطريقة خرقاء. يستعين فى ذلك بمجموعة من الفرسان الأفاكين. فلكى يزيد من ثروته يقضى على النبلاء ورجال القضاء ورجال المال بطريقة عشوائية لا تميز بين طالح وصالح. ثم يتولى بنفسه جباية الضرائب التى فرضها أضعافاً مضاعفة. ومن ناحية أخرى،

فبدلاً من أن يكافئ (بوردور) الذى كان ذراعه اليمنى، يغدر به ويحاول أن يفتك به. ولكن (بوردور) يتنبه لذلك ويسعى إلى قيصر الروس تائباً مستغفراً. ويحرضه على إعلان الحرب ضد الغاصب. وفعلاً ينتصر القيصر على أوبو ويغزو البلاد. ويلوذ أوبو بالفرار، بعد أن يعهد بالوصاية إلى زوجه. غير أن «بوجريلا» ابن الملك القتل، يتمكن من طردها بعد أن يقود المقاومة من الشعب البولندى الثائر. وتلتقى الأم «أوبو» بزوجه بعد أن منى بالهزيمة أمام قيصر الروس. يلتقيان داخل مغارة ليستأنفا هروبيهما فى أرض الله الواسعة أمام «بوجريلا» الذى يواصل مطاردته للغاصبين.

كما رأينا فإن المسرحية تعالج الموضوع الأزلئ الأبدى فى كل دراما تاريخية: حكاية الغاصب الذى يحكم البلاد بالحديد والنار، وصاحب الحق الشرعى الذى يسعى بالقوة أو بالحيلة للإطاحة بالغاصب. ذلك هو موضوع مسرحيات كثيرة مثل سينا (١٥٣) وريتشارد الثانى، وريتشارد الثالث، ومكبث (١٥٤) ولكن إذا كان الغاصب فى العادة يحمل وراء ظهره ماضياً حافلاً بالجرائم يستوجب من أجله العقاب، فالأمر ليس كذلك بالنسبة للملك (فينسسلا) الذى يبدو لنا إنساناً كريماً يكافئ أوبو على خدماته كما أن أوبو لا يبدو لنا

صاحب حق شرعى فى العرش على شاكلة «إيميليا» مثلا فى مسرحية كورنى (١٥٥) وإذا كان الكاتب يسلط الأضواء ويركزها على الطاغية ، فليس ذلك، كما هى العادة، ليبرهن على أن الظلم إلى العدالة لا يلبث أن يتحول إلى رغبة عارمة فى ارتكاب الجرائم، وإنما للتدليل على ظاهرة أخرى مماثلة فحواها أن الإسراف فى ممارسة السلطان بلا حدود ولا ضوابط يمكن أن يؤدى إلى توحيد العناصر الساخطة، وبالتالي إلى الإطاحة بهذا السلطان. وإذا كانت (أوبو ملكا) تذكرنا بمسرحية «مكبث» فإن جارى نفسه يشير إلى هذا التقارب فى أكثر من مناسبة. أولاً فى إهدائه المسرحية إلى مارسيل شوب (١٥٦) ثم فى نهاية المسرحية حينما أشار مرتين إلى (قصر السينور) (١٥٧) فى المشهد الرابع من الفصل الأخير. ورغم ذلك فإن مسرحية (أوبو ملكا) تختلف عن مسرحية (شكسبير) اختلافات بينة تجعلها تحتفظ لنفسها بنوع من الاستقلال الذاتى. أول هذه الاختلافات أن مصير «أوبو» لم ينته بانتهاء المسرحية، وإنما نجده يواصل مسيرته ويتابع مغامراته. ثم إن مسرحية (شكسبير) ليسليست النموذج الوحيد الذى يمكن أن يستقى منه جارى

موضوع (أوبو ملكا) فموضوع المسرحية كما سبق أن
أشرنا، هو موضوع تقليدى نطالعه فى الملاحم الشعبية
والدرامات التاريخية فى كل زمان ومكان.

وعلى الرغم من ظاهر هذه المسرحية التى ينتمى بناؤها
القصصى إلى عالم الحكايات العجيبة، إلا أنها لا تندرج
تحت هذا النوع من الأدب. إن (أوبو ملكا) تنتمى إلى الفن
الدرامى. أولاً بسبب طبيعتها كما سنوضح ذلك، ثم لأنها
تدور حول شخصية متحركة لا يمكن تصويرها إلا فوق خشبة
المسرح. وإذا كان أحد النقاد (١٥٨) يرفض أن يعتبرها
كذلك، إذ يتصور أن سعى (الأم أوبو) إلى الاستيلاء على
الكنز من ناحية، ومحاولتها فى البداية تحريض زوجها على
قتل الملك من ناحية أخرى، يجعل بجانب الأب (أوبو)
شخصية محورية أخرى كما يجعل هناك خطين دراميين لا
خطا واحداً. إلا أن هذا لا يلغى الديناميكية الجوهرية التى
تتمثل فى الصراع بين الغاصب من ناحية وصاحب الحق
الشرعى وأعوانه من ناحية أخرى. فالمسرحية فى مجموعها
تسير فى الخط المنطقى الذى يتمثل فى أن الثورة ضد
القصر تؤدى إلى تجمع الساخطين وانتصارهم فى النهاية
طال الزمان أو قصر، وهى فى ذات الوقت تعرض لمغامرات

«أوبو» الأسطورية والتي لا تنتهى بإسدال الستار. فإذا كان (جارى) لم يلتزم بوحداية الموضوع فذلك لصالح الشخصية الرئيسة التي تحقق الوحدة الدرامية.

البناء الداخلي

أولاً، ما هو الموقف الأولى أو المبدئي، وكيف تمثله المتفرج. مع أن المسرحية لا تهتم، إن لم تكن تسخر من علم النفس كما سنرى، إلا أن «عرض» الموضوع جاد من أبسط ما يكون. فالستار يرتفع عن حوار دائر وهو حوار ساخن. أما العبارة النابية التي هذبناها إلى «نيلة»، عبارة الإستهلال، فمع أنها غير موجهة إلى الجمهور، إلا أن الجمهور قد يظن ذلك من أول وهلة، ويقع فى اللبس. وهذا اللبس مقصود كنوع من إلهاب حماس الجمهور، والإعلان عن نوع البضاعة. على أية حال فإن عرض الموضوع جاء بواسطة

حوار نعلم منه، فى اختصار شديد ماضى (أوبو) وحاضره وتطلعاته بالنسبة للمستقبل. ونعرف أن (أوبو) كسائر الشخصيات الرئيسة يعانى من نقص معين. ولكن لا علاقة بين استعادته لماضيه المجيد وبين الجريمة التى تحرضه عليها زوجه وهى قتل الملك. لأن الملك ليس مسئولاً عما أصاب (أوبو) بل بالعكس، نعلم أن الملك رجل طيب ويكافئ (أوبو) على خدماته السابقة ويجعله رئيساً للحرس. وهذا هو الذى يجعل (أوبو) يتردد. فليس هناك ثار معين يحفزّه للعمل: «أصبح رئيس الحرس وأنكل بملك بولندا؟ أكرم لى أن أموت». وعلى ذلك يخرج (أوبو) فى نهاية المشهد الأول «مزعزعا» فقط على حد تعبير الأم (أوبو).

ويبدأ المشهد الثانى، دون تمهيد أو إعداد سابق، بمأدبة. ويمكن أن يفهم المتفرج أن هذه المأدبة قد خططت لها (الأم أوبو) مسبقاً، واثقة من أن زوجها الشره لن يعارض ولن يقاوم إغراء الطعام، وهذا ما حدث فعلاً. وينتهز (أوبو) فرصة وجود الكابتن (بورودور) ويخبره بنيته. وبلا مقدمات أيضاً، نجد أن (بورودور) عدو لدود للملك. ويتم الاتفاق على المؤامرة فى المشهدين التاليين.

وما أن نصل إلى المشهد الخامس حتى يستدعى الملك (أوبو). وكان من الممكن أن يُسدل الستار بانتهاء الفصل الأول على هذه المفاجأة المسرحية. فاستدعاء الملك يثير قلق (أوبو)، وكذلك تساؤل المتفرجين: هل كشفت المؤامرة وهل ستجهض؟. ولكننا نفاجأ في المشهد السادس بأن الملك يريد أن يكافئ (أوبو) على خدماته السابقة. وهنا أيضاً كان من الممكن أن يرجع (أوبو) عن التآمر كنوع من العرفان بالفضل، ولكن شيئاً من ذلك لا يحدث. بل يكاد (أوبو) يقول خذوني، ويكشف بنفسه عن الخطة، إذ بدأ باتهام شركائه، لولا حيلة (بوردر) الذي بادر وحول انتباه الملك عن الموضوع. وفي المشهد التالي يتم الاتفاق على تفاصيل تنفيذ الخطة.

وهكذا لا يسدل الستار عن الفصل الأول إلا والمتفرج قد تعرف الشخصيات الرئيسية في المسرحية، وعرف أن هناك مؤامرة تحاك، وأن الملك لا علم له بشيء. وحتى الآن نرى أن كل شيء واضح وعادى جداً، أشبه بما حدث في المسرح الكلاسيكي: عرض للموضوع مركز بشدة وجاء بصورة فنية. فبلا منولوجات طويلة وبلا سرد مسهب علمنا جوهر الموضوع. وأكثر من ذلك، فخلال هذا الفصل وضع المتفرج يده على خيوط صراع نفسى معين، فالأم أوبو تستغل طموح

الزوج وتعلن أنها هي التى تمسك بخيوط اللعبة وتحركها. ويتوقع المتفرج أيضاً أن يحاول الأب (أوبو) أن يتخلص من سطوة الزوج، إما بالحيلة وإما بالمواجهة.

هذه الحبكة الرئيسة لن تلبث أن تتطور سريعاً. فلن ينتهى المشهد الثانى من الفصل الثانى، إلا ويقع الملك صريعاً. ثم يستولى (أوبو) على العرش. وكان من الممكن أن تنتهى المسرحية أيضاً عند هذا الحد. ولكن العنوان (أوبو ملكاً) ينبئ بأن المقصود هو ليس مجرد الاستيلاء على الحكم، وإنما عرض تصرفات (أوبو) وهو ملك: كيف سيقوم بأعباء هذه المهمة وكيف سيبرهن على مواهبه «الملوكية»، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، فقد علمنا أن أحد أبناء الملك وهو (بوجريلا) قد تمكن من الفرار. وهو بطبيعة الحال سيحاول أن يسترد العرش من الغاضب. لذلك هناك فصلان كاملان يعرضان للغاضب وفى يده زمام الأمور. فنراه يحتفل بالمناسبة «السعيدة الدامية» ويعفى المسئولين جميعاً من مناصبهم، بل ويقضى عليهم. ويتولى بنفسه كل شئ، حتى الضرائب، يقوم بنفسه بجبايتها. هذا فيما يتعلق بممارسة الحكم. أما فيما يتعلق بمحاولة ابن الملك استرداد عرش أبيه، فيطالعنا الفصل الرابع بتدخل القيصر وخيانة (بوردور)

والشق الأول من هزيمة (أوبو)، هزيمته أمام جيش الروس الذى أباد جيشه. ويكمل الفصل الخامس الحلقة، ويطلعنا بالشق الثانى من الهزيمة وهو فرار (أوبو) أمام (بوجريلا) الذى قاد المقاومة الداخلية ضد المقتصب.

أما عن الدرس المستفاد من هذه الدراما على المستوى التاريخى فهى كما رأينا دراما تاريخية، فهو أنه على الحاكم الذى يريد أن ينفرد بالسلطة أن يفى بالوعود ويصون العهود، فقد رأينا (بوربور) بعد أن غدر به (أوبو) قد تحول إلى العدو، وكان سبباً فى هزيمة (أوبو). والشق الثانى من الدرس أن يقضى الحاكم المستبد على أعدائه جميعاً. فعلى الرغم من حداثة سن (بوجريلا) إلا أنه تمكن من تجميع الساخطين من الشعب باسم حقه الشرعى. بإختصار، على هذا النوع من الحكام أن يقضى على كل عقبة قائمة أو يمكن أن تقوم.

ونعود إلى الحبكة، ونقول: قد يرى بعضهم أنه إلى جانب الحبكة الرئيسة فى المسرحية، توجد حكايات أخرى ثانوية، تطالعنا منذ البداية، وتتطور حتى الفصل الرابع. ونقصد بذلك قيام (الأم أوبو) بتحريك خيوط المؤامرة، وبالتالي زوجها

القراقوز، إذا جاز لنا هذا التعبير. فهي تريد أن تكون المستفيدة الوحيدة من الثورة ضد الملك. كما أنها تحاول الاستيلاء على كنز الأسرة الحاكمة. ولكن (بوجربلا) يفسد عليها كل شيء، ويطردها من البلاد، فتتهم على وجهها بحثاً عن زوجها الذى طرد هو الآخر، وبذلك يعقدان خيط الحبكة الأساسية، وينتهى بهما الأمر إلى الالتقاء مرة أخرى فى الفصل الخامس. وحقيقة الأمر أن انفصالهما كان أمراً عارضاً، ذلك لأن الأب (أويو) والام (أويو) يكونان ثنائياً متلاحماً ومتضامناً ومتكاتفاً بحيث لا يمكن فصله على الرغم مما يتبادله من السباب ويدب بينهما من خلاف.

وبعملية حسابية بسيطة، يمكن أن نثبت أن الشخصية الطاغية فى المسرحية بحضورها وتأثيرها هى شخصية (أويو). فهو يظهر فى سبعة وعشرين مشهداً من بين ثلاثة وثلاثين هى مجموع مشاهد المسرحية. إنه القطب الوحيد الذى تدور حوله المسرحية إذا سلمنا بأن (الام أويو) التى يحكمها الطموح نفسه هى جزء لا يتجزأ منه وكذلك الفرسان الثلاثة. ونحن إذا نظرنا فى موضوع المسرحية وأحداثها الجوهرية، نجد أنها أضال من أن تغطى مساحة الفصول

الخمسة، أو بمعنى آخر من الممكن إيجازها فى مشاهد معدودة، خصوصاً وأن التأمّر لم يستغرق وقتاً طويلاً ولم يسترسل الكاتب فى عرضه أو تحليله.

كما أن جمع الأعوان والاتفاق معهم تمّ فى عجلة ويسر. لذلك كله لجأ (جارى) إلى الإكثار من المشاهد التى تشد الجمهور أو التى جرى العرف على تسميتها باسمها الفرنسى «مشاهد ذات الإفيه»، ونقصد بها المشاهد التى نجحت جماهيرياً فى الأعمال السابقة درامية كانت أو غير درامية. ويكفى أن نشير فى هذا الصدد إلى المنام الذى رأت فيه الملكة مصرع زوجها الملك. ثم مشهد موتها المؤثر، واتفاق (أويو) مع (بوردور) على تنفيذ المؤامرة. واستدعاء الملك للمتأمرين، وأخيراً وليس آخراً، ظهور أشباح الأسلاف. كل هذه المشاهد هى أصداء لمشاهد مشهورة من أعمال أدبية سابقة ومعالجتها جاءت هنا معالجة هزلية.

ولكن الكاتب أو الكتّاب الصغار، باعتبار أن المسرحية نتاج مجموعة من التلاميذ، لم يكتف بعلمية المسخ هذه، وإنما أراد أن يهاجم كل الأعراف والتقاليد المسرحية. فإذا كان المسرح التقليدى أو مسرح «الذوق السليم» لا يعرض سوى

الأحداث الجوهرية، فإن (جاري) يتمادى فى عرض المشاهد المبتذلة والأحداث العادية: من ذلك المشهد الثالث من الفصل الأول والذي يتمثل فى المأدبة وما يصاحبها من سخافات صبيانية، وكذلك المشهد الرابع من الفصل الخاص بتسابق أفراد الشعب ثم هياجهم.

ومن ذلك أيضاً الألفاظ النابية والتجاوزات اللغوية. ونحن نعرف أن العرف المسرحى يحظر عرض مشاهد العنف من قتل وتنكيل على خشبة المسرح، لكن جاري لا يراعى ذلك بل ويتعمد أن يعرض المشاهد العنيفة من تذيبع وتقتيل. ومع أن هذا أيضاً له أهميته الدرامية التى يطول الحديث فيها إلا أننا نكتفى هنا بأن نذكر بأن هذه المشاهد جميعاً شئ متوقع منذ البداية، بل ولا بد منها، لأننا لا نستطيع أن نتصور حكم (أوبو) دون أن يكون هناك حفل تتويج أو دون معارك أو دون إبادة.

ومع كل فيجب أن نعترف بأن النهاية فيها الكثير من التراخى والإطالة مما يتعارض مع سرعة البداية. فبعد هزيمة (أوبو) فى أواخر المشهد الرابع تتدخل أحداث هى ضرورية «للحدوة» ولكنها ليست كذلك بالنسبة للفعل. من ذلك مثلاً:

اجتماع الأب (أوبو) و(الأم أوبو) لا يتم إلا بعد معركة بين دب وبين (كوتيس) وهو العقل المفكر بالنسبة لأوبو. هذا المشهد الذى يبدو فى ظاهرة عديم الفائدة يؤكد على بلاهة (أوبو) كذلك فإن القضاء على الدب يؤكد القضاء على (بور دور) حيث إن هذا الأخير، وفى مناخ هذيان الحكم، يتجسد الدب، ولا أدل على ذلك من عبارات (أوبو) ذاتها: «ها هو ذا (بور دور) ما أقبحه» كأنه دب... أه، أه الدب ها هو ذا قد سقط ثم: ها هو ذا مرة أخرى. انصرف أيها الدب، إنك تشبه «بور دور» هل تسمعنى يا دابة إبليس».

ومرة أخرى، كان من الممكن أن تنتهى المسرحية عند التقاء (أوبو) بزوجه ثم فرارهما أمام (بوجريلا)، ولكن (جارى) يريد أن يقول إن قصة (أوبو) لم تنته بهزيمته. ولكن أمامه مغامرات أخرى. ومن ثم أتبع الفرار بمشاهدين لا أهمية درامية لهما. إن الإهتمام المنصب على (أوبو) وعلى مصيره قد طوع الكثير من الضرورات الدرامية. فالكاتب يريد أن يعرض لنا البطل فى كل أحداث حياته، وفى كل مكان يذهب إليه دون اعتبار لما يمثله ذلك من صعوبات تنفيذية خاصة بالديكور، وما يمثله ذلك من خروج على قاعدتى الزمان والمكان وغير ذلك من حريات الأطفال فى جو الخيال الذى

تدور فيه المسرحية والذي يطبع الأحداث ويتجاوز القواعد
وحدود المعقول. على أية حال، من غير المعقول أن مسرحية
تجرى أحداثها في عالم غير معقول ثم تلتزم «بالمعقول».

البناء الخارجى

المقصود به هو الشكل الذى صيغت به المسرحية فى مجملها تبعاً للتقاليد المسرحية المعروفة والضرورات الطارئة، وكذلك كل فصل وكل مشهد، بالإضافة إلى بعض الاعتبارات الخاصة بالكتابة المسرحية، والمعروف أن لكل مسرحية بناء خارجياً وحيداً يتفق والبناء الداخلى لها والذى عرضنا له. فى حين توجد هناك عدة أساليب لإخراج المسرحية. فإذا كانت عملية الإخراج مرتبطة بالمسرحية بطريقة «مرنة» فإن البناء الخارجى جزء لا يتجزأ من المسرحية. وبالنسبة لمسرحيتنا (أويو ملكا) فنحن نجد فيها العديد من الهنات أو

الثغرات فى البناء الخارجى والتى مرت على كل من كان من المفروض أن يتلافها قبل أن تصلنا فى شكلها الأخير. أولاً العبارة التى ختمت المشهد الثالث من الفصل الأول وهى الخاصة بتحركات ودخول الممثلين وخروجهم. العبارة تقول «يخرجان مع الأم أوبو» ولكننا نفاجأ بوجود (الأم أوبو) فى المشهد التالى دون عبارة تشير إلى رجوعها، كما أن خروجهم المعلن عنه فى المشهد الثالث لم يكن ضرورياً درامياً. إذ أنها على علم بالمؤامرة التى يريد (أوبو) أن يتفق مع (بوردور) عليها. ثم يتكرر نفس الشئ فى نهاية المشهد الرابع الذى ينتهى بعبارة «يخرجون» فى حين أن الأب (أوبو) وزوجه يبقيان لاستقبال رسالة الملك، بينما (بوردور) هو وحده الذى خرج. يقودنا ذلك إلى الظن بأن المسرحية، بدلاً من أن تكتب على مشاهد متتابعة، كتبت على شكل مشاهد متجاورة، بل وبطريقة يمكن معها وضع مشهد مكان المشهد الآخر. هذا النوع من الحرية والخيال وهو الطابع العام لكتابة هذه المسرحية وهو أيضاً من سمات عالم الطفولة.

وبالنسبة للديكور، فأياً كانت وجهة نظر المخرج، فلا بد لهذه المسرحية من ديكور يضعها فى جو أسطورى، لا إشارة فيه إلى زمان محدد ولا إلى مكان معين. ومع كل فلايد أن

يوى بتغيرات الأمكنة ويوى للمتفرج بأنه أمام عمل ملحمى. أما اختفاء الديكور تماماً فهو شىء لا يمكن قبوله: فلا بد مما يشير إلى مسيرة الجيش البولندى عبر «أوكرانيا»، وإذا أمكن، تحت البَرْد. كذلك لابد من خلق جو من الغموض والرغبة حينما تدخل (الأم أوبو) كاتدرائية (فارسوفيا) وتتحسس البلاط بحثاً عن الذهب.

إذن لابد من ديكور شمولى يجمع بين الواقعية والتجريد الكامل ويمكن أن يوى بأمكنة متعددة فى وقت واحد. وكذلك بالنسبة للصوت، فمع أنه لا يوجد فى النص ما يحدد استعماله، فمن المظنون أن جارى قد حاول استعمال الآلات النادرة والأصوات الغريبة والمتناقضة. المهم هو الحصول على أعلى درجة من الضوضاء تتفق وجو الحرب والعنف والثورة فى هذه المسرحية.

هذه التأثيرات المتناقضة هي أيضاً صفات الملابس التى حددها (جارى). (فبوجريلا) مثلاً يرتدى «زى طفل: فى جونلة قصيرة وبونية» أما (بوردر) فعلى الرغم من لكنته الإنجليزية، يرتدى «زى موسيقى مجرى أحمر اللون ملتصق بالجسم تماماً، ومعطفاً واسعاً، ويحمل سيفاً كبيراً...» أما

زى (الأم أوبو) فهو يتفق مع التغيرات السريعة التى تمر بها. فهي فى البداية ترتدى «زى بواية وتاجرة»: بونيه وردى وقبعة ذات ورد ورياش. وفى مشهد المأدبة ترتدى منترأ. أما ابتداء من المشهد السادس من الفصل الثانى، فهي ترتدى معطفاً ملوكياً. وبالنسبة (لأوبو) فإن زيه يظل كما هو، ويضاف إليه عناصر مختلفة بالإضافة إلى زيه الأساسى الذى يدل على أصله: «حلة رمادية، وعصا مدسوسة فى جيبه الأيمن دائماً وقبعة مستديرة. وابتداء من اعتلائه العرش يوضع فوق رأسه التاج» ويوجز جارى هذه التعليمات فى خطاب إلى مدير المسرح: «ملابس لا تتقيد بالمحلية ولا بالتاريخ (وهو ما يدل على حرصه على طابع العالمية)».

وبالنسبة للكمبارس، فقد أثر جارى أيضاً، كما بالنسبة للديكور، فكرة ما قل ودل. فجندى واحد أو اثنان لتصوير الجيش الروسى أو البولندى، وشخص واحد أو اثنان لتمثيل جمهور الشعب.

كلمة سريعة عن الإكسسوار. فهو يقوم بدور كبير فى المسرحية، بحيث إن بعض عناصره تظهر فى تقديم شخصيات المسرحية: مثل ماكينة نزع الأمخاخ. وإذا قصرنا

الحديث على ما يتصل بالأب (أوبو)، فلأنها تمثل أهم عناصر الإكسسوار من ناحية، ثم لأنها تدل على الشخصية ذاتها، أول هذه العناصر هي «مكنسته المقرفة» التي يلقي بها فوق المائدة، هل هي موجهة إلى الجمهور التقليدي؟ يأتي بعدها شنكل النبلاء، وهو فنياً لا ينفصل عن المكنسة، وهو أكثر من رمز، فهو الأداة التي تقيل طبقة النبلاء وتحيل الذهب إلى طين وبالعكس، تدوس الأعراف الاجتماعية والتقاليد وتلقى بكل ذى قيمة إلى ماكينة نزع الأمخاخ القابعة تحت الأرض تهدد وتتوعد.

وأخيراً، فتحليلنا لا يكتمل إلا بدراسة اللغة الدرامية، وهي نسيج المسرحية أو المادة الخام التي يصوغ منها المؤلف عمله. ونحن نعلم أن الحوار هو أسلوب الحديث فى المسرح. والحوار الجيد هو الذى يتوخى فيه المؤلف التركيز وسرعة الوقع. وتعتبر مسرحية (أوبو ملكا) نموذجاً للغة المسرحية. والأمثلة على ذلك كثيرة. ولكن أوضحها هو المشهد الثانى من الفصل الثالث، أى مشهد «الجب» الذى أصبح يضرب مثلاً على خصائص الأسلوب الدرامى. ففيه نجد الإيجاز والتركيز الفعال وسرعة الإيقاع: نفس الأسئلة تتكرر خمس مرات.

والإجابة تنزل كالصاعقة ليست جملة، وإنما كلمة كالسهم أو كطلقة المدفع «إلى الجب». ولا داعى لذكر أمثلة أخرى، فالمسرحية فى مجملها على هذا النحو. وإذا كان لابد، فهناك المشهد الخامس من الفصل الثانى أيضاً وهو مشهد موت الملكة بين يدى ابنها (بوجريلا). فالملكة فى لحظتها الأخيرة، وبتأثير المصيبة التى حلت بالأسرة، فى ضعف جسدى ظاهر مما يتطلب التركيز. فالعبارات تنطبق تماماً على الموقف وتتوالى فى سرعة موجزة فى البداية، ثم تتدرج فى الطول. ولكن حينما تشتد وطأة الموت على الملكة، نجدها توجز الموقف كله فى جمل مبتورة: «مصرع الملك، إبادة العائلة... مرغم على الفرار...» كذلك فإن غضب (بوجريلا) وتصميمه على الانتقام يتجلى فى استعماله للعدد الكبير من الصفات التى ينعت بها الغاصب: (أوبو) السافل، المغامر، الحقيق، النذل، الجبان، المتشرد، الوضع..

وإذا كان المسرح المعاصر ينصرف عن استعمال المونولوج أو المناجاة، فهو فى مسرحية (أبو ملكا) موظف توظيفاً درامياً. فمونولوج (الأم أوبو) الذى يستهل الفصل الرابع هو من النوع «الإعلامى». فهو يخبرنا بما تقوم به الأم (أوبو) التى تتحدث لتؤنس وحدتها فى وحشة المكان. أما المونولوج

الذى يستهل الفصل الخامس والذى يأتى على لسان (الأم أوبو) أيضاً. فهو يوجز لنا مغامراتها السابقة منذ رحيل زوجها. ومع أن المونولوج بضمير المتكلم إلا أنه موجه إلى المتفرج. وإذا كان لا يضيف جديداً، فإنه يعتبر وقفة تمهد لحوار (الأم أوبو) مع زوجها وهو حوار حاد. أما فى المشهد السابع من الفصل الرابع فمونولوج (الأب أوبو) نوع من الهذيان، هذيان النائم يكشف لنا عن أسباب القلق الذى يستولى على (الأب أوبو) والمخاوف التى تؤرقه. أما عن المونولوجات القصيرة السريعة فهى أشبه «بالحديث الجانبي» نعرف منه نوايا المتكلم أو السير الصحيح للأحداث. من ذلك العبارة التى قالها «على حدة» (الأب أوبو) بعد أن أغدق عليه الملك العطايا. فالمتفرج كاد يعتقد أن (أوبو) سيغير رأيه ويرجع عن تأمره، لذلك كان لابد أن يقول (أوبو) عبارته .. :«نعم، ولكن أيها الملك (فينسسلا) «لن ينجيك هذا من القتل».

سمات إبداع الأطفال

بعد الانتهاء من عرض المسرحية يمكننا أن نبدأ فى مناقشة سمات إبداع الأطفال وهى بالترتيب: التجريد، التجميع، القراقوز، الحرية، اللغة، المغالاة.

١ — التجريد:

بالرغم من تطابق الحبكة فإن مسرحية (أوبو ملكا) تتميز عن مسرحية شكسبير (ماكبت) بالروح الصبيانية التى تطبعها منذ البداية. كذلك فإن عنوان المسرحية، على النقيض من عنوانها الاصلى (البولنديون)، يذكرنا بعنوان «أوديب

ملكا» الخاص بالطلبة. ثم إن المسرحية نفسها كانت، فى تصور الطلبة الذين شاركوا فيها، على نسق دراما تاريخية كلاسيكية على شاكلة مسرحيتى «مكبث» و«ريتشارد الثالث». (F.C 70).

ومن هذا المنطلق نستطيع أن نقول إن المسرحية التى كتبها الأطفال من أجل الأطفال، تتميز بالتجريد الذى يميز إبداعات الصغار وعالم الصغار. فالفعل المسرحى نقى خالص «لاشئ يتدخل ليعوق مساره: فلا أسباب ولا تبريرات نفسانية: إن (أويو) لا يحاول تبرير تصرفه الأثم، وبالمثل لا يحاول تعليل موقفه حينما غدر بـ (بور دور) الذى ساعده فى تحقيق هدفه، ثم أمر بسجنه دون إبداء أية أسباب، كذلك حينما قام بالقضاء على جميع النبلاء للاستيلاء على ممتلكاتهم (B.M 47 - 48). إن النقاء المطلق لخط المسرحية هو الذى يضاف عليها الطابع الصبيانى، أشبه ببحث فى الأخلاق: إذا كان المغتصب ينجح فالنصر تعقبه الهزيمة بلا إمهال. «فعلى شاكلة الملوك الذين يدفع بعضهم بعضا أشبه بالمسامير، فإن المغتصب فى النهاية يكون مصيره الطرد» (F.C 70) هذا النقاء فى خط الأحداث يرجع إلى انعدام مبدأ السببية، وأى تحليل نفسى: فالمسرحية تبدأ بمناقشة حامية، فلا شئ يبرر اللفظة الافتتاحية التى اعتقد الجمهور أنها

موجهة إليه. بل إن هذا الجمهور لا يعرف حتى لماذا أضاع (أوبو) تاج (أراجون). والام (أوبو) تعرض زوجها على اغتيال الملك دون أية خطة مسبقة. و (أوبو) ينساق وراءها بكل سذاجة. كذلك فإن المعاهدة بين (أوبو) و (بورديو)، تتم على وجه السرعة في المشاهد نفسها وتتوالى بلا لحظات انتقال. فالملك يتم اغتياله. و (أوبو) يصبح ملكاً. ثم يقتل المعارضة بأسرها، ويستولى على الأموال، ويذهب إلى حال سبيله. يظهر التجريد واضحاً أيضاً في تركيز الانتباه على الشخصية الأساسية. كل شئ سهل ميسور وسريع. والدرس المقدم للأطفال واضح: كل شئ على مايرام، «كله تمام». إن براعة (جاري) تكمن في أنه نقل المسرحية إلى المنصة كما تصورها الأطفال. مسرح نقى خالص من كل شوائب الأدب والاجتماع والفلسفة وعلم النفس.

٢ - التجميع الإبداعي:

ضريبة المعلم أو ضريبة الحظ عند (جاري) تكمن في أسلوب التجميع Synthese (ضد التحليل) وهو سمة جوهرية للإبداع الجماعي وأى فن صبيانى. ففي (أوبو) نجد من (شكسبير)، ومن (كورينى)، ومن (هوجو)، ومن (موليير) ومن (لوساج) أيضاً.

يقول (جارى) نفسه فى معرض حديثه عن المسرحية: «لما كانت هذه المسرحية من تأليف طفل، تعين أن نشير إلى مبدأ التجميع الذى يجده الطفل المبدع فى مدرسيه» - (O.C 467) (468). وهذا (كاتول مينديه) وهو من أوائل النقاد الذى أدركوا مغزى المسرحية منذ عرض الافتتاح، يشير إلى ظاهرة التجميع لما أطلق عليه «الغياء البشرى الخالد، والشهوة الخالدة، وخسة الغريزة التى استحالت طغيانا، الاحتشامات والفضائل والبطولية والمثاليات الخاصة بمن ناموا ملء بطونهم» (T U 153). لقد عثر الطفل (جارى) ورفاقه، تحت ظاهرة التجميع، كل مظاهر الهزء البشرى، وكل الدناءة فى شخصية مدرسمهم لمادة الفيزياء. وهذا مايؤكد الناقد (كاراديك Caradec) معارضاً علماء النفس الذين يرون «أن الطفل والمجنون يعجزان عن ممارسة ظاهرة التجميع» (F.C 66) ويلاحظ (كاراديك) عن خبرة، أن رأى علم النفس لاينطبق على حالة الإبداع الفنى حيث «يحدث العكس، وأن الذين استطاعوا انقاذ روح طفولتهم هم وحدهم القادرون على هذا التجميع الإبداعى. (F C 66) كما يستشهد (كاراديك) بالشاعر (شارل بودلير) الذى يؤكد أن العبقرية ماهى إلا الطفولة يعثر عليها الفنان كلما أراد. ونستطيع أن نقول إن (جارى)، من بين جميع أجيال المدرسة الثانوية، استطاع

وحده، وبفضل حصافته الخارقة وبفضل إلهام سماوى أو شيطانى، أن يكتشف قيمة إبداعات الأطفال، ويكتشف مولد أسطورة فنية فى ألعاب الأطفال.

فى ختام كلمته الافتتاحية للعرض الأول للمسرحية، فى العاشر من ديسمبر من عام ١٨٩٦، أعلن (جارى) وهو بصدد تحديد المكان الذى تجرى فيه أحداث المسرحية، فقال: «أما عن الأحداث فهى تقع فى بولندا، أى ليس فى أى مكان» (T.U 20) والـ «ليس أى مكان» هذا هو تجميع فى حد ذاته، عن طريق روح الصبائية التى تطبع كل مؤلفات (جارى)، وعن طريق ديكور وحيد ومحايد يجعل العناصر المكونة للمناظر متجاورة: سهول مغطاه بالجليد تحت سماء صافية بجوار أشجار نخيل وفيلة تقضم النباتات. وأسماء مدن بولندية: فيرسوفيا وكراكوفيا، استحكامات تورن «سهل ليفونيا مغطى بالجليد»، «كهف فى ليتوانيا»، هناك أيضاً قائمة «أملاكى الخاصة» (بودوليا وبوزين كورلاند وساندومير، الخ) كل هذه الأماكن يعلن عنها ممثل يحمل لافتة تحدد المكان. أما الممثلون فيحملون معهم العناصر الضرورية من الديكور. كما ينبغى الإشارة أيضاً إلى التجريد الذى يوائم ذوق الجمهور الأول الذى شاهد

المسرحية وهو مكون من الطلبة الصفار: رأس حصان من الكرتون معلقة فى رقبة الجندى الوحيد الذى يعبر عن جيش بأكمله، وقناع خاص للشخصية الرئيسية، ونبرة صوت خاصة للشخصية الرئيسية التى تحمل ضميرها معها داخل حقيبة لى تتحاور معه. (A.C 191).

فى هذا الصدد، ينبغى أيضاً الإشارة إلى الاقتصاد فى الحركة ورتابة الأصوات (B.M 88). كذلك بالنسبة لبعض الأحداث مثل السباق وصعود التل والمركة بين الجيشين، فكلها جاءت تجميعية جرياً على أسلوب الأطفال والروح الصبيانية.

كل هذه المقترحات الجديدة بالنسبة للعصر، والتى تم تطبيقها فى البداية بدافع الاقتصاد والتوفير، إنما أملتها ظاهرة التجميع الشائعة عند الأطفال والتى يستعملونها فى ألعابهم. وهى تثير سخط جمهور البالغين الكبار حينما نطلب منهم أن يأخذوها مأخذ الجد.

نفس روح التجميع هذه جعلت من الهزء الرذيلة المهيمنة التى تميز «البطل / الضد»، كما يؤكد ذلك الناقد (بيرش Perche): «إن براعة جارى تكمن فى أنه قدم للجمهور خلاصة تجميعية للشخصية تقوم على صفة الهزء» (L.P 47).

نجد ظاهرة التجميع أيضاً فيما يتعلق بالموسيقى التى صممت للعرض الأول، فقد كانت مبتكرة تماماً وجديدة فى نوعها. كانت هجيناً مزيجاً تشتمل على آلات قديمة مثل Ceruavlas و Chalumeaux وعناصر أخرى تستعمل فى الحاضر مثل La Flute Travestiere بالإضافة الى آلات مخترعة مثل Le Lriple Basson، مما يظهر روح التجميع. فهذه الآلات التى تجمع بين عناصر مختلفة فى العصور تؤكد مرة أخرى روح التجميع التى طبعت المسرحية فى تأليفها وإخراجها. وفى عرض المسرحية بالمسرح القومى الشعبى الذى قام به المخرج جان فيلار عام ١٩٥٨، تولى مصمم الموسيقى عن الألحان التى كان قد وضعها (كلود تيراس) للعرض الافتتاحى، وصمم موسيقى أخرى ممتازة، ولكنها أيضاً تجميعية.

إن ظاهرة التجريد وظاهرة التجميع اللتين عرضنا لهما، إن كانتا تؤكدان على صبيانية المسرحية، فهما أيضاً تقرباننا من مسرح العرائس والقراقوز وهو فن صبيانى بالدرجة الأولى، كان جارسى يمارسه فى طفولته.

٣ — القراقوز:

فى كتابه (الشعر والحقيقية) يقول شاعر ألمانيا الأعظم (جيتة): إن ألوان اللهو والتسلية فى مرحلة طفولتى كونت

عندى، وبطرق مختلفة، ملكة الاختراع، وقدرة التخيل والتعبير عن ذلك بتقنية معينة، وذلك ما لم يكن من الممكن تحقيقه بطريقة أخرى فى مثل تلك الفترة الوجيهة، وذلك الفضاء المحدود، والوسائل القليلة» (G.P 32).

وهذا (ج.ب.شو) يقول ذلك بإيجاز وبطريقة أوضح: «لقد ولدت العرائس عندى تأثيراً درامياً أكثر كثافة من الشخصيات الأدبية».

الحقيقة أن الدمى أو العرائس والحيوانات وشخصيات الحكايات الخيالية كانت جميعاً هى أوائل الأصدقاء لنا فى مرحلة الطفولة. وجميع الأطفال فى سائر البلاد جعلت وماتزال تجعل منها وسيلة تعبير متميزة. والرفاق المألوفون للطفل هم فى الحقيقة خير أصدقائه. فهو يعبر لهم عن رغباته وعن آماله وأحلامه. على النقيض من البالغين الكبار من الأدبيين، فإن هؤلاء الأصدقاء المصنوعين من الخشب والقماش لا يدب التعب فيهم، فهم دائماً على استعداد للمشاركة فى اللعب دون ملل أو ضيق مستعدون فى كل وقت إلى الدخول فى حوار والإجابة على جميع الأسئلة (L.K 5) إذن فمسرح القراقوز ليس غريباً عن الحياة المدرسية، بل هو مرتبط باللعب الطلبة واحتفالاتهم. كذلك فهو يقوم بدور

الصحيفة المحلية. ذلك أن هذا النوع من المسرح يرتبط بالمدرسة على وجهين لا وجه واحد، أولاً بالشكل التعبيري، فهو مسرح عرائس، ثم عن طريق الشهرة التي يتمتع بها شخصيته الرئيسية. وهذا الحكم العام ينطبق بنوع خاص وبشكل أقوى على طلبة ثانوية «رين» إذا علمنا أن المشرف على نشاطهم المسرحي، جاري، كان في طفولته الأولى يعمل في فن القراقوز.

إن (هنري بيهار) أحد كبار النقاد المهتمين بدراسة (جاري)، في معرض حديثه عن النجاح الذي كانت تحققه المسرحيات المقتبسة عن الحكايات والأساطير الشعبية في عصر (جاري)، يؤكد أن (جاري) كان يمارس هذا الفن وكان بارعاً فيه: «خلال طفولة (جاري) في مقاطعة (بريتانيا) تعلم هذا الفن، كان يمارسه، وأدخل في أعماله جميع أشكال المسرح الشعبي». (B.C 137).

وهذا ناقد آخر له باع طويل في الدراسات الخاصة بجاري هو (نويل أرنو Noel Arnaud) يذكر ماكتبه صحفي بخصوص أداء الممثلة التي قامت بدور (الأم أويو) «إذا كانت السيدة فرانس (لويزا فرانس) كانت رائعة في هذا الدور، فذلك لأنها فهمت الدور من زاوية الأوتومات أو الإنسان

الآلى، من زاوية الدمية، فكانت المثلة الوحيدة الذكية التى نفذت تصور المؤلف بالأداء المتصلب والحركات القصيرة المتشنجة التى يعقبها تجمد مفاجئ. (N.A 249).

وهذا (دوميناش)، فى كتابه الرائع حول التراجيديا المعاصرة، يعلن أن «شهادة ميلاد التراجيديا المعاصرة هى عرض القراقوز الذى قدمه الطالب (جارى)» (R.T 260). إن كل شئ يتعلق بتأليف المسرحية وعرضها يبين أنها خرجت من تصور فن القراقوز. وإن الحركات والایماءات التى تركز عليها الإشارات المسرحية تبين ذلك بوضوح وجلاء. والكاتب نفسه لم يدخر وسعاً فى مطالبة الممثلين بذلك. ففى خلال التدريبات علم الممثل (جيمييه الذى كان يقوم بدور الأب (أوبو) كيف يتكلم بلهجة القراقوز. كما كان (جارى) يطلب من الممثلين الآخرين الأداء بطريقة الدمى مما يتفق مع التصور الدرامى عند (جارى) والصورة التى كان يكونها عن العالم. ومن ثم كانت خيبة أمل (جارى) أمام أداء الممثلين الذين ظلوا ممثلين، ولم يتمكنوا من تقمص العرائس. كذلك فإن قصر الوقت ونقص الوسائل والموارد لم يمكن المسئولين من تزويد الممثلين بالأقنعة المطلوبة.

ولما لم يرض (جارى) عن أداء الممثلين الذى خانوا
التصور المطلوب، تغمص هو بنفسه شخصية (أوبو) مقلداً
نبرات الصوت والحركات الخاصة بالشخصية. لقد تبنى
طريقته الارتجائية فى الكلام. بإختصار، لقد تحول هو نفسه
إلى الشخصية فأصبح قراقوز.

وإذا كان (جارى) قد تخلص عن شخصيته الذاتية لكى يقلد
مظهر القراقوز، فذلك لاقتناعه كطالب صغير بأن حياة
البالغين الكبار هى ماثار للهزء والسخرية، بحيث إن قيمتها
فى نظره لاتزيد على قيمة القراقوز المزرى.

ولكن إذا كان جارى بدلاً من أن يتخلص من كابوس
أستاذه، قد تحول إلى قرين له، فإن انتقامه من (أوبو) ومن
أشباه (أوبو) وهو البالغون الكبار، يكمن فى نجاحه فى أنه
فرض جماليات الأطفال، التى تصورتها أجيال الطلبة، فى
الأدب الرسمى. «لقد نقل (جارى) إلى منصة مسرح البالغين
الكبار جماليات الدمى والعرائس ضارباً عرض الحائط
بفروق السن والأوضاع الاجتماعية» (B.C 138).

والحقيقة، ليس فقط مسرحية (أوبو ملكا) وإنما كل
مايتصل بأوبو من مؤلفات، أى جميع سلسلة (أوبو) التى
عرضت على مختلف مسارح العالم فى البلدان المختلفة وعن

طريق مخرجين تتباين مشاربهم ومفاهيمهم الفنية، كانت وفيّة لروح (جاري)، روح القراقوز والدمى والعرائس، بحيث يمكننا القول بأن (أوبو ملكا) قد أصبحت مسرحية كلاسيكية من مسرح الأطفال في عصرنا الحاضر.

وإذا كانت شخوص (أوبو ملكا) مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالقراقوز، فإن هذا القراقوز لا يمكن أن نفصله عن الزمارة، وفي رسالة من (جاري) إلى الناقد (لوران تيلهاد Laurent Tailhade) حاول (جاري) أن يوحى إلى الناقد بأن يتحدث في محاضراته عن مسرح (أوبو) ومسرح الزمارة، وهذا يعني أن الموضوع يتعلق بمفهوم مسرحي واحد.

وأخيراً، ومن أجل توثيق الروابط بين القراقوز والزمارة، فقد عمد جاري في ختام محاضراته حول عرائس الدمى التي ألقاها في ٢١ مارس عام ١٩٠٢ في مسرح الجماليات الحرة في بروكسيل Libre Esthétique إلى ذكر الهدية الجميلة التي رأى (أوبو) أن يقدمها للملك (فنيسسلا) في المسرحية، وهي زمارة: «أرجو أن تقبل مني هذه الزمارة (يقدم للملك زمارة)». ومن الجدير بالذكر أن الملك، لكي يربط بين هذه الآلة الموسيقية وبين عالمها، عالم الطفولة فقد، قام بدوره بإهدائها

إلى ابنه ولى العهد، قائلاً لأوبو: «وماذا تريد منى أن أصنع بالزمارة فى مثل سنى، سأعيطها لابنى (بوجريلا)» (الفصل الأول، المشهد السادس).

إن عالم أوبو والزمارة مرتبطان برياط وثيق. كما أن الشخص (أوبو، وبوردور والملكة) يتكلمون بنبر صوت خاص مما يميز مسرح القراقوز والزمارة. وهذا المسرح الذى يؤكد طابع القراقوز هو سلاح حرب جديد فى أيدي المؤلفين الأطفال ضد معشر (أوبو) أو البالغين الكبار.

إننا، ونحن نأتى إلى ختام هذه النقطة من البحث حول الإبداع الصبيانى، لا ينبغي أن ننسى أنه بفضل الصفات التى يتضمنها هذا النوع من الإبداع التى استعرضناها، أصبح أوبو نموذجاً ورمزاً. وفى ذلك يقول الناقد (أرنو Arnaud): «فى رأينا، إذا كان (أوبو)، بوصفه شخصية مسرحية، قد غزا جميع العقول وحفر فيها واستقر، بحيث أصبح مصدر اشتقاقات لغوية، وكأننا رمزياً... فذلك وقبل كل شئ، بفضل الأصول الصبيانىة لهذه الشخصية».

٤ — الحرية والانطلاق:

جو الطفولة وبخاصة أثناء الفسحة المدرسية، وهو الجو الذى ولدت فيه مسرحيات (أوبو)، هو جو السهولة واليسر

والحرية المطلقة. فالفسحة معناها اللهو واللعب، وهي تعنى أيضاً الاحتفالية. وكما أدرك ذلك (جان فيلار) وهو واحد من أفضل المخرجين الذين قدموا هذا العمل فى العصر الحاضر (على المسرح القومى الشعبى بباريس عام ١٩٥٨) فإن المسرح بالنسبة لجارى هو «الاحتفالية» بكل ماتحمل الكلمة من صفات. تجميع الناس على متعة ايجابية، حول عملية إبداعية مدرسية. فبعد أن عبر (جارى) عن ازدرائه للجمهور، هاهو ذا يزدري المسرح وقواعده البالية: «قواعد الكتابة المسرحية الكلاسيكية لم يعد هناك ما يبرر وجودها. فقد ذابت الوحدات الثلاث بوجود الشخصية الواحدة التى تستأثر بانتباه الجمهور» (B.M 30) كذلك لم يعد جارى يقيم وزناً لمفهوم الزمان والمكان. فتتقلات (أوبو) لاتلتزم بأية أعراف قائمة، كما يؤكد ذلك «أبيراشيد»: «إن أوبو قد تحرر من حدود الزمان والمكان الذى يضرب فيه فى كل اتجاه ويتنقل فيه كيف يشاء دون أن يصطدم بمقاومة الأشياء له: لذلك فهو مزود بأدوات وأجهزة خاصة مثل المكينة والشنكل والمقص وعصا المالية وشنكل المالية وآلة نزع الأمخاخ، الخ» (A.C 191). بعد القضاء على الزمان والمكان، يدمر الكاتب الفلسفة أيضاً وعلم النفس، وعلم المنطق، ليستسلم لمجرد متعة التلطف بالكلمات.

إن (أوبو) وقد أصبح هو نفسه صانع حياته ومبدعها «يبدع أولاً بأول مع الكلام الأحداث والتصرفات والحركات التي تظهر وتختفى على هواه» (A.C 190) إنه وحده يمثل الجيش. وهو وحده بمساعدة جندي واحد يواجه البولنديين. كذلك فهو يتخلص من قوانين الواقع الحياتي، فهو يتنقل من مكان إلى مكان كالدمية تحركها يد خفية (A.C 191) إن روح الطفولة بحريتها وانطلاقها تظهر وتتجلى في ظهور واختفاء الشخوص المفترض أنهم ماتوا أو بالمعنى الحرفي «مزقوا إربا إربا» فبالإضافة إلى عودة (الأم أوبو) للظهور بعد تمزيقها حسب عبارة زوجها وحسب الإرشادات المسرحية، هناك مثال آخر يتعلق بالشخصية الرئيسية نفسها. ففي المشهد الرابع من الفصل الثاني يقوم (بوجريلا) ابن الملك بضرب (أوبو) وهو يصيح قائلاً: أه! الله! الله! ها قد أخذت بثأري! ثم تشير الإرشادات المسرحية إلى أنه «شق بطنه بطعنة سيف هائلة». ولكن بعد تلقى هذه الطعنة نجد (أوبو) ما يزال حياً يرزق سليماً معافى، حيث يعود إلى الظهور في المشهد السادس دون أية إشارة إلى «طعنة السيف الهائلة».

وهكذا ألغيت قوانين المشكلة في هذا العالم الذي ينتمى إلى الخيال، وتتابع المشاهد السريع الذي ينقلنا إلى عالم الرسوم المتحركة، عالم الطفولة الأمثل. إننا بصدد تقنية

التجاور والرص والقص واللصق (الكولاج) ينطبق ذلك أيضاً على الأحداث ذات التنوع الشديد: المزج بين النوعين الكوميدي والتراجيدي، والمزج بين اللغات بمستوياتها المختلفة. إن روح الحرية والانطلاق أيضاً هي التي تولد المشاهد المليئة بالحركة العارمة التي تذكرنا بما يجري في أفنية المدارس في الفسح، تتجلى في مشاهد الممارك وبخاصة مشهد الجب (الفصل الثالث، المشهد الثاني) الذي يعبر عن العنف والسادية عند الأطفال حيث يقضى (أوبو) على معارضيه بإلقائهم في الجب كل في دوره. إن هذا العنف الذي يتعارض مع التقاليد المسرحية يظهر مرة أخرى في مشهد الدب (الفصل الرابع، المشهد السادس) حيث تحاول الشخصيات قتل الدب فوق المنصة وأمام الجمهور، فيطعنه أحدهم بالسكين فينزف ويخور من الألم.. ثم يلقي عليه آخر قنبلة فيسقط صريعاً.

بالإضافة إلى مشاهد العنف التي تحظرها دواعي اللياقة والذوق السليم، تتجلى حرية الأطفال مرة أخرى في استعمال اللغة الذي ينبغي أن نخصص له عنواناً مستقلاً.

٥ - اللغة:

ينبغي ألا ننسى أن (جاري) كان طالباً متفوقاً في الدراسة، يجيد اللاتينية. وإذا كان ينتمي إلى القرن التاسع

عشر، فقد كان يدق أبواب القرن العشرين ويعلن عنه بالصور التي استحدثها وباللغة التي استعملها. كانت لديه موهبة الكاتب المسرحي الذي يجيد فن الحوار الحر. كما أن مفرداته مأخوذة من لغة الصبية، فبعض ألفاظه لاتجدها في قواميس اللغة. وبعضها إن وجدته في القواميس، فالفضل يرجع في ذلك إلى جاري نفسه الذي نحتها واستعملها.

وخلو مسرحيات (جاري) من الشاعرية هي ميزة كبيرة. أولاً لأن المسرح هو عدو الشاعرية. ثم إن الشخصية المحورية لاتوحى بأي نوع من الشاعرية. إن جاري يصوغ الجمل القصيرة التي تنطلق أشبه بفرقة «البمب». ومعرفة هذه اللغة ضروري لفهم الصور التي يعرضها الكاتب والرموز التي يستعملها. وإن مسرح (جاري) بصوره ورموزه ولغته يتيح لنا الدخول في عالم الأطفال الساحر المعقد. هذه اللغة أيضاً تدل على التأليف الجماعي والصبياني معاً. إن اشتراك عدد من الصبيان من أجيال متعددة في التأليف جعل الأسلوب يجمع بين كل مستويات اللغة المكتوبة والمنطوقة في الماضي والحاضر.

ومن الجدير بالذكر أن لغة صغار الطلبة تختلف تماماً عن اللغة الرسمية. إن لغة الطلبة، وهي أشبه بلغة البيوت التي تختلط بها، تتميز بالكلمات المشوهة، وبكثرة الاستعمالات

القديمة المهجورة ، وأيضاً بالألفاظ المستحدثة، والعبارات البذئية، وبخاصة السباب والتجديف؛ تلك العبارات التي تفقد مدلولاتها السيئة من فرط الاستعمال لتصبح هدفاً في حد ذاتها، وتعبيراً عن الحرية والانطلاق عند الأطفال.

وبهذا المفهوم، فإن هذه اللغة تصدم مجتمع العصر. «إن خروج (أويو ملكا) من جو الفسح المدرسية في إطار سلسلة من مسرحيات الفارض المدرسية، يجعلها بطبيعة الحال مليئة بلغة خاصة تصدم المجتمع، وبخاصة في أواخر القرن التاسع عشر. وقد لاحظ ذلك الناقد «بيرش» بالنسبة لكل المسرحيات التي كتبها جاري: «إن مسرحيات جاري حافلة بطبيعة الحال بالإيغيات الدارجة والنكات الفجة والقفشات الوقحة.» (L.P 77).

قصارى القول، هذه اللغة جاءت مطبوعة بروح العصر الجديد، بالعقلية الجديدة. وهى تتميز بنوع من المنطق الشاذ. بنوع من المنطق المقلوب. وسنكتفى هنا بعرض بعض الأمثلة من الأنواع المختلفة لألفاظ هذه اللغة.

أولاً اللفظة الافتتاحية أو القنبلة التى صدمت الجمهور. كانت بمثابة تحد للمتفرج وتحد اللغة أيضاً، ولهيبتها المرائية،

(L. P 98) وبخاصة فى أواخر القرن التاسع عشر. فى ذلك العصر، على حد قول (أندريه جيد): «كان الاعتقاد أن من الممكن القضاء على الغرائز بالامتناع عن الحديث عنها. كانت تجاوزات الطلبة والتلاميذ غير مقبولة إلا فى حدود الدائرة الضيقة التى كانت تفرضها».

هذه اللفظة النابية التى أصابها التشويه بسبب حرف الراء الزائدة، وبسبب موقعها فى أول الكلام على الإطلاق، يضاف على المسرحية كلها طابعها وطبيعتها الهجومية السوقية. ونية التهجم، وطابع اللهو واللعب (J. L. 660).

ويرى الناقد (هنرى بيهار) أن هذه الراء الإضافية هى من أصل رينى، نسبة إلى المدينة منشأ جارى والمسرحية. ولكنها أيضاً علامة التمرد. «فهى تعبر بمنتهى المباشرة والفورية عن ثورة الكاتب بكيانه كله ضد الغباء والجبن والنفاق والرياء» (J. L 9) ومن بين الألفاظ التى شوهدت استعمال الصبيان والأطفال نذكر أيضاً الفعل Tuder وهو تشويه لـ Tuer بمعنى «قتل» وهو استعمال شائع فى لهجة طلاب مدرسة «رين». وهناك لفظة Boudouille وأصلها Berdouille. ثم Oneilles والمقصود Oreilles...

نضيف إلى ذلك التشوهات الصبيانية التى تصيب العبارات الكاملة أو الجمل. ويؤكد (هنرى بيهار) الأصول

الصبيانىة الطلابية لهذه التشوهات «فهى مظاهر كلامية شائعة عند الطفل» (B.M 79).

أما الأشكال المهجورة من الألفاظ والعبارات، فإن جارى كان بارعاً فى استعمال اللغة القديمة على طريقة الكاتب الساخر (رابليه). وهذا واضح منذ عبارات الإهداء التى صدرَ بها جارى كتابه. ويلاحظ الناقد (فرانسوا كاراديك) أن استعمال الألفاظ المهجورة كان يفرض على الطلبة فرضاً. فكان من العسير على (أوبو ملكا) التخلص من الاستعمالات المهجورة. كانت مسرحية البولنديون (الصورة المبدئية لمسرحية أوبو) رصيد التعليم الذى يتلقونه فى المدارس، وتعليم اللغة الفرنسية كان ومايزال عتيقاً. فكان الطلاب يعبرون مثل سائر طلاب العالم بلغة مدرسيهم ومشرفيهم» (F. C 69). فالحوار عند (جارى) يذكرنا تارة بموليير الذى عاش فى القرنين السابع عشر والثامن عشر. ويبدو أن مؤلفى (أوبو) من الطلبة الشبان كانوا يرفضون استعمال اللغة الدارجة، لغة العصر، لغة البالغين الكبار. كذلك فقد لجأوا إلى الاستعمالات المستحدثة فى اللغة التى نشأت فى أفنية الفسح الدراسية. من ذلك المرادفات الكثيرة لكلمة بطن (Ventre) مثل: Giborgne, Bouzine, Gidouille هذا بالإضافة

إلى الشتائم والأيمان التى يستعملها (أوبو) وأشهرها!
Cornigidouille (حش بطنه).

وما من شك فى أن الاستعمالات المهجورة والمستحدثة فى اللغة مظهر من مظاهر اللهو واللعب والمتعة عند الصغار، كما يلاحظ ذلك (هنرى بيهار) بخصوص المهجور فيقول: «لما كانت الأذن تستعذب الأصوات النادرة، فإن الطالب يستعمل لغة مهجورة من أجل المتعة» (B.M 81).

وماذا هناك من صبيانية وعدوانية أكثر من السباب التى يوجهها (أوبو) للناس جميعاً بلا تمييز (نيلة، سافل، حيوان، غبى، نذل، أبله، سفاح، جبان، حقير).

ومن السباب ما يصدم الأذن بسبب صوتها، وهو ما حاولنا المحافظة عليه فى الترجمة العربية: «ياسكران، ياجوعان، يامرضان» (المشهد الثانى من الفصل الخامس).

وجدير بالذكر أن الشتائم هى أيضاً استعمال غير رسمى للغة، ومنها ما يعد تجديدًا فى حق الخالق عز وجل. هذه السباب، شأنها شأن المظاهر الأخرى للغة الصبيان، تجد لها مجالاً واسعاً للانطلاق والانتشار فى عالم الطفولة والشباب. ومفردات هذا المسرح الصبباني، كموضوعاته تماماً، وثيقة الصلة بمهنة الطلاب وبتمردهم.

الظاهرة نفسها نجدها فى الهزء والسخرية التى يلجأ إليها الطلبة للتحقير من شأن البالغين الكبار، وبخاصة أساتذهم. وفى هذا الصدد لجأ (جارى) إلى بعض المشاهد من المسرحيات الكلاسيكية المشهورة، فعمد إلى تشويهها وتحويلها عن طابعها الصارم الجاد. كما استلهم المسرح الشعبى والفارص والفودفيل. وهذا مايؤكدده (هنرى بيهار): «إن أسلوب الهزء والسخرية يطبق أكثر مايطبق على نصوص: المواعظ الجنائزية الخاصة بالكاتب الدينى (بوسويه)، وعبارات من مسرحية (ماكبت لشكسبير)، وبصفة عامة جميع المسرحيات التقليدية اقتبس منها جارى مشاهد كثيرة مثل: رحيل الفارس للمشاركة فى الحروب الصليبية، الأحلام النبئية، الوداع الحزين الباكى من الملكة، خطبة العرش، رسائل الأسلاف... بالإضافة إلى جمل جاهزة تعبر عن حكمة الأمم، والعبارات التاريخية الشهيرة التى يقع عليها التشويه بوضعها فى السياق. من ذلك حينما يصيح (أوبو) فى المعركة قائلاً: «أوه! أيها الرجال البواسل!» تذكرنا بعبارات مماثلة قالها قادة وزعماء فى التاريخ» (90 -- 89 B.C).

جميع هذه الظواهر اللغوية المستبعدة من خشبة المسرح ومن المعاملات الرسمية، كانت موجودة فى الحياة المدرسية،

وهى تعبر عن ثورة الطلبة وتمردهم على البالغين الكبار. ونضيف أن هذه الظواهر قد تركت بصماتها واضحة فى أسلوب ألفريد جارى الخاص ولغته الشخصية فى حياته الخاصة.

من هذا العرض نخلص إلى أن جو الحرية المطلق هو الجو الوحيد الذى يتلاءم مع عرض هذه المسرحية التى تنتمى إلى عالم اللعب والتسلية، والتى أفرزها خيال الطلاب من أجل متعتهم ولهوهم. «كان لابد من هذا العرض الذى يستحضر جو اللعب والانطلاق، حيث يدلى كل طفل، بدلوه الفردى فى الممارسة الجماعية، حيث يعبر كل طفل، بوضوح وبشكل فوري، عن رغباته، دون أن يخضعها مسبقاً لمواصفات الرقابة الاجتماعية. وأخيراً، حيث كل شئ يجرى فى الحرية وبالحركة والضوضاء والضجيج . (B M 45).

٦ - المغالاة والشطط فى التصوير:

من صفات الأطفال أنهم يبالغون فى مشاعرهم نحو الآخرين، من حب وخوف وبغض. وهم كذلك فى ابداعهم. فالطفل لايعرف الوسطية أو الاعتدال. وهو كذلك لايجيد المراوغة ولايعرف النفاق والمجاملة. وقد اتخذ الغلو فى (أوبو

ملكا) صوراً عديدة كلها تدور فى فلك الشخصية البغيضة التى ينتقم منها الأطفال فجاءت بالغة فى صفاتها المردولة. وإذا كانت صفة المبالغة تطيع المواصفات الإبداعية الصبغانية التى عرضنا لها تحت عناوين التجريد والتجميع والقرائوز والحرية واللغة، فقد برزت أيضا فى تصوير الشخصية الذميمة الدميمة، شخصية البطل/ الضد (أويو) فجاءت بالغة فى قبحها وخوفها وقسوتها وحبها للتملك والطغيان.

القبح:

على مجتمع من البالغين الكبار يقوم على التقدم المادى، يرد الفتى جارى بالتدمير والتخريب. وإن «مرأة» جارى التى ينظر فيها «الدميم الذميم» أى البالغ الكبير، هذه المرأة تبالغ وتغلو غلوأً يفوق كل تصور. فالصورة ثأرية انتقامية. إن الثور ذا جسد الأفعوان أكثر رعباً وبشاعة من خرتيت (يونسكو) لأنه ما يزال يحتفظ بالشكل الإنسانى على الرغم من هول شراسته، وفرط نهمه وشراهته، بالرغم من جبنه الذى يتجاوز كل الحدود، ودناءته التى تفوق كل وصف. ولكن شراسة (جارى) نحو البالغين، ورغبته فى الثأر منهم لاتخلوان من شىء من الدجل والشعوذة. كما يؤكد ذلك

(هنرى بيهار): «وسيلة عملية لكى نرى إلى أى حد يمكن أن
نتمادى، وإلى أى حد يمكن أن نصور الخيال على أنه واقع»
(B.D 181).

أول ما نلفت إليه الانتباه، أو بمعنى أصح أول ما يلفت
الانتباه فى شخصية أوبو هو طغيان الرغبات الجسدية
والحاجات الطبيعية. إن أوبو عبارة عن بطن تمشى على
الأرض. وهو لا يعتقد فى وجود أى شىء خارج نطاق كرشه.
هذا الكرش هو مركز اهتماماته كما أنه مركز العالم بالنسبة
له «إن كرشى أكبر من الأرض ومن الأكرم أن اهتم به (T.U
334) وهو يعتبر نفسه سرّة العالم: «بطن يلتهم كل ما فى
متناوله، غذاء كان أو أموالاً» (B.M 104). والرغبات تدخل فى
الإطار المادى الجسدى، وهو ما تعلق به زوجته مكافأة له على
قتل الملك: «تزيد ثروتك إلى ما لانهاية وتاكل النقائق دائماً،
وتنتقل فى عربة فاخرة... ويمكنك أيضاً أن تحصل على مظلة
وعلى جبة طويلة تغطى عقبيك.» (المشهد الأول من الفصل
الأول) مامن طموح أدبى أو معنوى. منذ المشهد الأول من
المسرحية يزول تردده القصير تماماً بمجرد أن نداعب
شهواته. إن الجسد المزرى فى حركة. وهو دائماً فى حالة
زيادة. ومن ثم كان المشهد التالى حلول المأدبة بصورها

المتزجة كل الامتزاج والمرتبطة كل الارتباط بصور الجسد
المزى:

إن جارى ينتهز غياب زوجته المؤقت ليستولى على كتلة من
لحم العجل. إن البطن أكثر اجزاء الجسم قبولاً للزيادة، بل
يمكنها أن تنفصل عن الجسم وتعيش حياة مستقلة تاركة
بقية الجسم فى المستوى الثانى من الاهتمام. ان جارى
يتعامل مع بطنه كأنه يتعامل مع شخص آخر. وهو يقسم بها
وهذا يعنى أنها أعز شىء عنده. وهو يعرف أسماءها المختلفة
المستعمل منها والمهجور. بل إنه ينحت منها كلمات
مستحدثة.

الظوف:

وحماية البطن وهو مجمع الحاجات الطبيعية وغريزة
المحافظ المحافظة على النفس، كل ذلك يظهر فى أغلب
الأحيان فى شكل الخوف الذى يعبر عنه أوبو فى مناسبات
كثيرة، «ذلك الخوف المقيم الذى يلزمه دوماً بحيث كاد
يصبح قيمة إيجابية، بل يصل أحياناً إلى نوع من العظمة
الزائفة الطنانة» (B.M 105). أن خوف (أوبو) لا حدود له،
والظروف التى يعبر فيها عن هذا الخوف لاتحصى. من أمثلة
ذلك حينما اعتقد أن الملك كشف أمره وأرسل لاستدعائه،

أراد أن يلقي التهمة على زوجته وعلى مساعده (بوردر):
«سأقول إنها (الأم أوبو)» و (بوردر) (الفصل الأول، المشهد الخامس) وحينما أصبح أمام الملك: «أوه! لست أنا. إنها الأم أوبو وبوردر» (الفصل الأول، المشهد السادس). وعلى النقيض من (مكبث) النموذج الأصلي لأوبو، يحجم أوبو عن القيام بنفسه بأى عمل لقتل الملك، ويكلف بذلك مساعده (بوردر): «إننى مستعد لأن أعرض نفسى للخطر فى سبيلكم. وهكذا تكفل أنت يا بوردر بشطر الملك نصفين» (الفصل الأول، المشهد السابع). لقد بلغ خوفه أنه خشى أن يركله الملك بجذائه الحديدى، ومن ثم فقد حدثته نفسه بأن يخون معاونيه: «إنه (الملك) ينتعل فى الاستعراض حذاء من حديد يؤلم كثيراً. لو كنت أعلم، لأسرعت بالابلاغ عنكم لأنجو بنفسى من هذه العملية القذرة. واعتقد أنه فى هذه الحالة سيهينى مالا كثيراً.» (الفصل الأول، المشهد السابع) وحينما علم أن قيصر الروس سيقوم بغزو البلاد للقضاء على المغتصب وتنصيب ولى العهد ملكاً، راح أوبو فى نوبة بكاء شديد وهو يتشنج كالطفل الصغير: «أوه! أوه! أنا خائف! أكاد أموت. أه! مسكين أنا! أيها القديس أنطوان، يا جميع القديسين! احمونى وأنا أعطىكم مالا كثيراً وأشعل لكم

الشموع. يا الهى! ماذا ستصير إليه حالى؟» (يبكى وينتحب)
(الفصل الثالث، المشهد السابع).

ومن الجدير بالذكر هنا أنه يستنجد بالقديس أنطوان. وهو فى اعتقادهم القديس الذى يحمى الطلاب فى رسمه لخطه الهجوم يجعل نفسه وسط الجنود حتى يكون فى منأى من أى خطر: «هيا، أيها الرجال. فلنأخذ مواقعنا للمعركة. سنبقى نحن فوق التل، ولن نرتكب أبداً حماقة النزول إلى أسفل. سأبقى فى الوسط كالقلعة الحية، وأنتم تلتفون حولى (...) وبالنسبة لنا سنبقى داخل الطاحونة ونطلق الأعيرة النارية من مسدسات المالية من النافذة...» (الفصل الرابع، المشهد الثالث). وبالرغم من جميع هذه الاحتياطات فإنه لايفتأ يصرخ من الفزع: «آه! لم أعد أحتمل. هنا وابل من الرصاص والحديد ومن الممكن أن يلحقوا الأذى بشخصنا العزيز. فلننزل» (الفصل الرابع، المشهد الرابع) وفى المعركة يلمحه جندى من الأعداء فيطلق عليه عياراً نارياً، ومع أن أوبو لم يصب بسوء، إلا أنه شرع فى الصياح والبكاء بصوت يعلو على صوت المعركة: «آه! آه! لقد جرحونى! فرمونى! خرمونى! ضربونى! دفنونى! أوه!».

وها هوذا أمام قيصر الذى يتأهب للهجوم عليه: «آه! سيدي، عفواً! دعنى فى حالى. أوه! لكننى لم أفعل ذلك متعمداً. (يلوذ بالفرار. القيصر يلاحقه) أيتها القديسة العذراء. هذا المسعور يلاحقنى. ماذا فعلت يا الهى! آه! حسنا! هناك الخندق. آه! أشعر به ورائى والخندق أمامى! فلأتشجع ولأغمض عيني.» وبالرغم من أن أويو قفز من فوق الخندق ونجا، وأن القيصر هو الذى سقط داخل الخندق، فإن أويو لا يكف عن العويل والصراخ: «آه! إنى لا أكاد أجرو على الالتفات ورائى، فهو بداخل الخندق!» (الفصل الرابع، المشهد الرابع).

وحتى وهو بعيد عن ساحة القتال، فإن الخوف لا يفارق أويو. بل إنه أمام الدب الميت يتملكه الخوف ولا يصدق أنه ميت: آه! يا الهى! كلا، لم يمت. فلنهرب (يصعد من جديد فوق الصخرة) إلها الذى فى السماوات...» (الفصل الخامس، المشهد الأول)

كذلك وهو على ظهر الباخرة مع زوجته وأعوانه فارين إلى بلاد أخرى، لا يفتأ جارى يعبر عن خوف الأطفال. فيأمر بمضاعفة السرعة حتى لا يلحق به العدو. يجب أن ننطلق بسرعة هى من قبيل الاعجاز. يجب ألا تقل السرعة عن

مليون عقده فى الساعة (...) أوه! أه! يا الهى! هانحن قد
انقلبنا! السفينة تتمايل وسنغرق حالاً (...) كلا، كلا،
لا تتجمعوا كلكم فى جهة واحدة. ليس هذا من الحكمة.
افترضوا أن الريح غيرت اتجاهها، سنسقط جميعاً فى الماء
وتأكلنا الأسماك» (الفصل الخامس، المشهد الرابع).

ولايهدأ لأوبو بال، إلا بعد أن يتولى بنفسه قيادة السفينة
بطريقة خرقاء تثير ضحك الجميع.

إن خوف أوبو الذى يعبر عنه فى كل مناسبة، وبكاءه
وعويله كالأطفال يؤكد مرة أخرى مصادر الابداع الصيانية
للمسرحية.

القسوة:

وإذا كان الخوف والجبن من شيم الأطفال، فإن القسوة
والعنف هما المعادل الموضوعى وبخاصة جبراً على المبدأ
الخاص بجارى، ألا وهو وحدة الاضداد. إن الخوف والقسوة
ينبعان معاً من غريزة واحدة وهى المحافظة على النفس.

جرباً على آلية الغدر والانتقام التى تعرض لها جان كوت
Kott فى كتاب شكسبير كاتباً معاصراً» تلك الآلية التى تبدأ
أولاً باغتيال الاعداء ثم الحلفاء القدامى... ثم القضاء على

الورثة الشرعيين والطامعين فى العرش (J.K 30)، فإن أوبو، بعد أن اغتال الملك وقتل أسرته، يحاول أن يقضى على جميع المعارضين لحكمه وفى ذلك يخاطبه «بوردر» شريكه فى المؤامرة: «لقد ارتكبت من الاغتيالات مالمو وزعت ذنوبها على جميع نزلاء الجنة من القديسين لأدخلتهم النار وزادت».

ولكن وحشية أوبو ليس لها حدود، فهو لم يتردد أمام إحراق منازل الفقراء ليَجبرهم على دفع ضرائب جديدة: «فى كل مكان، لانرى إلا بيوتاً تشتعل فيها النار وقوما ينوءون تحت أعباء ضرائبنا» (الفصل الثالث، المشهد السابع).

إن الوحشية الصببانية التى تعد من أكبر الرذائل التى يتسم بها أوبو وأشدّها خطراً، هذه الوحشية الحيوانية، كما يصفها أحد النقاد وهو أبيراشد: «تتعارض مع أفكارنا عن الحياة وعن فن تحقيق الثراء والحكم» (A.C 90) إن هذه الوحشية لاتستثنى حتى زوجه التى يقوم بتمزيقها إربا إربا، حسب الارشادات المسرحية، وذلك مرات عديدة.

هذا بعد أن حاول عضها لمجرد مخالفته فى الرأى: «أه! سأقوم بسن أسناني فى ساقيك» (الفصل الأول، المشهد الثالث). بل إنه لايتورع عن أن يذيقها العذاب الأليم تمهيداً لقتلها: «تعالى هنا أيتها الجيفة العفنة! اركعى على ركبتيك

أمام سيدك. يمسك بتلابيبها ويجبرها على الركوع. ستنا لين
الآن عقابك الأخير.. خلع الأنف ونزع الشعر وإدخال العصا
الصغيرة داخل الأذنين واستئصال المخ من الكعبيين وبتتر
الردفين وإزالة جزئية بل وكاملة للنخاع الشوكي... بالإضافة
إلى فتح قناة المرئ وأخيراً فصل الرقبة على غرار ما حدث
للقدّيس يوحنا المعمدان.. هل يكفيك هذا أيتها البلهاء» (يقوم
بتمزيقها) (الفصل الخامس، المشهد الأول).

ولكن ماذا يعنى أوبو هذا، هذا الإنسان الذى تجاوز كل
الحدود؟ بماذا يوحى إلينا إن لم يكن يوحى بالانطباع
الغامض بالقوى المكبوتة، القوى الوحشية العمياء التى تعتمل
فى أعماق الإنسان؟ «إن أوبو قوة عمياء، فاقدة للإحساس،
رجل آلى من النوع الحديث بشكل جوهري» (T. B 90).

حب التملك:

إنه صورة للمجتمع المادى، لذلك فهو لا هدف له إلا
الامتلاك (To Have) إن جميع تحركاته وتصرفاته تقوم على
كلمة سر واحدة «الابتلاع». يصفه هنرى بيهار فيقول: «نهم،
شره، أكل، بخيل، شحيح. إنه بطن، بلاعة للعالم. يلتهم كل
ما يقع فى متناول يده، طعاماً كان أم أموالاً» (B.C 252) إذا
كان يقتل الملك، فذلك لكى يأكل النقانق ويستولى على أموال

الدولة. وإذا كان يقضى على النبلاء ورجال المال، فذلك لكى يستحوذ على أملاكهم. وهو يفرض على الفلاحين المساكين ضرائب جديدة بل ويذهب بنفسه إلى القرى ليجمعها. كل ذلك من أجل البطن، الكرش، ولكنه أيضاً من أجل «الجيب».

على شاكلة الرغبات الجسدية، تطفى الرغبة فى الثراء أيضاً على أحداث المسرحية. وأوبو يعبر عن هذه الشهوة الثانية فى كل الظروف والمناسبات فى المشاهد التى يظهر فيها: «مرة أخرى، أريد أن أغتنى. لن أفرط فى مليم واحد» (الفصل الثانى، المشهد السادس).

حتى بمناسبة توليه العرش، لا يريد أن يقدم هدية للشعب المسكين الذى ينتظر منه ذلك. «كلا، كلا، لا أوافق على ذلك. هل تريدون أن تخربوا بيتى من أجل هؤلاء السفلة المسعورين؟» (الفصل الثانى، المشهد السادس) وهو يعلنها بصراحة الأطفال: «يشرفنى أن أعلن عليكم أننى من أجل إثراء المملكة سأقضى على النبلاء جميعاً، استولى على ممتلكاتهم» (الفصل الثالث، المشهد الثانى).

وهو يريد أن يدخل الحرب دون أن ينفق مليماً واحداً:

«آه كلا!... أنا لا أريد أن أدفع مالاً. لم يكن ينقص إلا هذا. كانوا يدفعون لى لكى أحارب. والآن يجب أن أحارب

على حسابي! كلا، بحق شمعتي الخضراء، فلنحارب مادمتم
تريدون الحرب، ولكن بشرط ألا أصرف مليماً واحداً!»
(الفصل الثالث، المشهد السابع).

الغباء:

مما تقدم يتضح لنا أن كل شئ عند أوبو تمليه الغرائز
الدنيا. أما العقل والحكمة والذوق السليم فهي مفاهيم لا
وجود لها في حياته ولا تأثير لها في عالمه. إنه يميل دائماً
إلى اختيار الطريق العكسي للطريق الذي يمليه العقل ويوحى
به الضمير الحى المستنير الذى يدرك مصالحه الحقيقية. وهو
لايستطيع أن يفكر بطريقة سليمة. إن منطق الوحيده هو
الغريزة: «عقله فى بطنه» كما يقولون. حتى زوجه تدرك ذلك:
«ما هذا الإنسان؟ يا له من أبله مسكين!» أما الناقد جان
ماريينفال فيقول: «الأب أوبو، هو الغباء الهائل ذو قرنى ثور،
البلاهة المنتصرة، التى تحطم كل ما يمكن أن يواجهها من
ذكاء أوفن، أوراقه، أو مبادرة لبقة» (J.M 96) إنه غبى منذ
البداية، حينما استمع لزوجه وعمل على إرضاء طمعها فى
الاستيلاء على الحكم وغرائزها بقتل مليكه الطيب الصالح،
تاركاً ابن الملك وولى عهده يلوذ بالفرار. وهو غبى أيضاً
حينما قام بتصفيه أصدقائه ومعاونيه، وبخاصة «بوردرور»

شريكة فى المؤامرة. كذلك فهو غبى حينما قام بالقضاء على النبلاء والمستشارين لكى يستولى على أموالهم وممتلكاتهم. وأخيراً فهو غبى، بكل ماتحمل الكلمة من معنى، حينما عامل الشعب بالقسوة، وبدلاً من أن يكسب حبه، راح يضاعف الضرائب ويحرق منازل الفلاحين الفقراء العاجزين عن الدفع. غباء أوبو يكون أضخم حينما يكون غباء الملك لأن عواقبه تكون أكبر على جميع البلاد التى تقع تحت حكمه.

إن ضخامة حجم هذا الغباء تكمن أيضاً فى أنه مقرون بالعناد وصلابة الرأى. فأوبو يحلل المواقف من منطق مفاهيم ثابتة جامدة دون أن يقيم وزناً لكل مايمكن أن يناقض ذلك من اعتبارات. وهذا معناه أنه يتصرف وفقاً لشهواته ورغباته وغرائزه، لا يحوله عن ذلك طبيعة الأحداث ولايستفيد من تجارب الآخرين. من ذلك أنه لا يستمع أبداً لنصائح زوجه ولا لنصائح بوردور شريكه فى المؤامرة. بل ولا حتى لنصائح مستشاريه. وكما هى الحال بالنسبة للملامح الأخرى للشخصية، فإن المسرح، وبالذات مسرح الأطفال، يبالغ فى تصوير هذا الغباء ويتمادى فى ذلك إلى أقصى الحدود. «من أجل عرض (أوبو) على المسرح، كان من الضرورى إدخال تعديلات على النموذج الأصيل بالمبالغة فى ملامح الشخصية الأصلية، وتقوية صفة الغباء التى تلازمه». (L.P 37).

الطغيان :

ومن المعروف أن السلطة تولد الفساد. ولكنها إذا لم تولد الغباء، فإنها تزيد من حدته. وهكذا فإن غياب أوبو في ازدياد مضطرد. ويبدو أن سلطة إصدار الأوامر تؤدي في أغلب الأحيان إلى العجز عن التفكير. كل الظروف والأحداث تؤكد أن سياسة أوبو تضر بالبلاد أكثر مما تفيدها. ولكنه لا يملك الاطمئنان الكافي للاعتراف بذلك، ولا الحكمة للرجوع عن قراره. إنه السلطة وقد استحالت غباء، أو هو الغباء وقد استحالت سلطة.

إن كل ما يمكن أن يفرز الطغيان موجود. وقد أصاب يونسكو حينما قال: «(أوبو ملكا) مسرحية لا تتحدث فيها عن الطغيان، بل تعرض فيها الطغيان في صورة ذلك الساذج البغيض، المثل الأعلى للدناءة المادية والسياسية والأدبية التي يتقمصها الأب أوبو». (C. B 186).

إن الدناءة المادية والسياسية تمثلان حجر الزاوية والصفة البارزة في هذا البطل، أو بمعنى أصح البطل/ الضد. وهكذا، وللمرة الأخيرة، يتحقق الثأر، ثأر الكاتب وزملائه الصبيان ضد الطغيان، كما يؤكد ذلك الناقد (بيرش) على لسان زميله بييريفو: «إن (أوبو ملكا) ستظل، ليس رائعة

(جاری) أو زملائه، وإنما ستظل، الملحمة القومية الثأرية لجمهور الطلبة أعداء الطغيان» (L.P 36). ذلك لأننا نشعر في هذا العمل بنوع من اللاوعي الجماعي أجاد (جاری) التعبير عنه بشكل مضمّر وهو يستثمر أسطورة الطغيان. «جاری هو التجسيد الحي لزعيم سياسي تكررت صورته في أوروبا (ونحن نضيف في العالم كله) وذلك منذ نهاية الحرب العالمية الأولى ألا وهو الطاغية أو الدكتاتور» (M.J 37).

الختامة:

« - ولكن ياتودور، كيف عرفت هذه الأشياء؟

- يا صغيرتى ليلى، شىء بسيط. يكفى أن نستمع إلى
البالغ الكبير وبالذات نراقبه ونلاحظه. » (T.L 50).

ذلك بالضبط ما صنع (جارى) الطفل، مبدع الباتافيزيكا،
علم الأطفال الأعظم. كان يلاحظ الكبار ويستمع إلى البالغين
الذين يجعلون من أنوفهم بارومتترات. فإذا كان الأنف
(البارومتر) يصدر دخاناً، فهذا يعنى أن الجو بارد. وإذا
احمرّ وخرج منه سائل، فذلك لأن الجو شديد البرودة. وإذا
أمطرت السماء جعل الكبار من أنوفهم مظلات للغليون
(البايب). وإذا كانت لهم أذن فى كل جهة من الرأس، فذلك
لوضع الأقلام أو تثبيت النظارات.

كان (جارى) الصغير يلاحظ ويستمع إلى أستاذة بالذات «ذلك الرجل الساذج البغيض، المثال الأعلى للدناءة المادية والسياسة والأدبية. (C.B 186). لقد جعل منه (جارى) صورة الحياة الجسدية واشباع الحاجات الطبيعية.

لقد وصفه بأنه «بطن». فهو بالنسبة له صورة للمادة فى الحياة العصرية. كرشه الشهير، وسرته وشهوته بمثابة العالم السفلى المطلق لواقعية الحياة المدرسية.

هذا الغول الذى يرعب الأطفال ليس له من معنى إلا استعراض يجرى فى أثناء فسح المدرسة ومن بعدها فى الميدان العام، لكل مايرفضه الذوق السليم ويعزله ويحبسه. (B.C 92).

ذلك هو الثأر الذى نجح فيه جارى. ونجح معه تمرد الأطفال ضد الكبار بسبب مظالمهم المريرة.

فها هى جميع القيم التى يتمسك بها الكبار قلبت رأساً على عقب متنازلة عن مكانها لقيم عالم جديد، عالم متحرر تهيمن عليه عقلية جديدة. إن الكاتب لا يطلب من المتفرجين، ولا يستطيع أن يطلب منهم، أن يتقصموا شخصية (أوبو)، بل هو يبذل كل جهده لى يصرفهم عنه وينفرهم منه، وذلك بالتهويل من رذائله ومفاسده، بحيث جعل منه القرين الدنىء

للبطل. «أوبو هو الصورة السلبية أو المعكوسة لكل ماتمنعنا منه التربية والمبادئ الأخلاقية والأعراف الاجتماعية» (B.C 106).
لقد بالغت المسرحية فى التصوير بحيث جعلت من المستحيل التردد بين النقيضين أو القطبين المتناقضين: فإما قبول مطلق، وإما رفض غير مشروط. إنها تذكرنا بالعروض الافتتاحية لمسرحيات (يونسكو) و (بيكيت).
ولكن كبار الكتاب هم الذين رحبوا بها باعتبارها مسرحية نبوية.

أما الآخرون فقد رفضوها ونقموا عليها باعتبارها من عمل شيطان أو أحد الدجاجة المشعوذين.

وهكذا كان لابد، كما قلنا فى مطلع هذا البحث، من فهم (جارى) لكى نفهم المسرح الجديد، والعقلية الجديدة فى مجملها. فبدون فهم (جارى)، يكون مفهومنا عن الأدب المعاصر، ليس ناقصاً وحسب، ولكنه يكون مفهوماً مشوهاً. إن فن المسرح الجديد يدين لهذا المبدع الشاب فى رفضه للقواعد الكلاسيكية، ورفضه لإيهام الرمز، وبخاصة فى تطبيق مبدأ المفاجأة الذى احتفى به وطبقه (أبوللينير) ومن جاء بعده، وكذلك فى نزعة الهجوم وعدم التواصل وفى التركيز على المسرحانية. إن (جارى) هو الدادية قبل أن تولد،

هو التدمير الذى يصيب الماضى بأسره. لقد قالها (جارى) فى تصدير المسرحية: «حش بطنه! إننا لانكون قد دمرنا كل شىء إن لم ندمر حتى الأطلال» وهذا مايؤكدده (هنرى بيهار) فى كتابه عن جارى: «إننا نجد (أوبو ملكا) فى مصادر الدادية (...) وإن التجريد الذى طالب به رجال المسرح الدادى له سابقة عند (جارى)» (B.D 200).

وإذا كان الشاعر (تزاراً) مؤسس هذه المدرسة يذكر فى أصول الدادية كلا من (رامبو) و (لوتريامون) و (جارى)، فإنه يخص جارى بالدور الأكبر فى بلورة العقلية الجديدة عن طريق اللجوء إلى اللامعقول والعبث والتعسف.

أما فيما يختص بالسريالية والسرياليين، فقد وجدوا فى (أوبو ملكا) التعبير عن اللاشعور، أو كما يقول رائدهم (أندريه بروتون): «التجسيد الرائع للأنثى فى مفهوم كل من نيتشه وفرويد، وهو مجموع القوى المجهولة اللاشعورية المكبوتة» (B. A 219) بل أكثر من ذلك، فقد أكد (أندريه جيد) أن السرياليين يعتبرون جارى رائداً لهم. «السرياليون، بعد ذلك، لم يبتدعوا شيئاً أفضل وهم على حق إذ يعترفون بجارى ويحيونه باعتباره رائداً لهم. أما (جورج ولسون) وهو من مشاهير الممثلين المعاصرين الذين قاموا بأداء دور

(أوبو)، ففي مقابلة مع الناقد (بيرش) بخصوص العرض الافتتاحي للمسرحية، يذهب إلى أبعد من ذلك حيث يقول: «بسبب نزعته إلى تحطيم الأصنام التقليدية المعبودة، كان (جاري) في الواقع رائداً للسرياليين، وربما أيضاً لمن جاءوا بعدهم» (L.P 40).

حتى الموجة المستقبلية، ارتبطت برباط وثيق ومباشر بجاري، ليس فقط لأن (مارينيتي) رائد هذه المدرسة الإيطالية قد ترجم (أوبو ملكا) إلى الإيطالية وكان ينوي تقديمها على المسرح الإيطالي، ولا لأنه كتب مسرحية (الملك بومبانس) على نمط (أوبو ملكا)؛ ولكن ذلك أيضاً، وبنوع خاص، في وضعه لكتابه المشهور عن «المستقبلية»، حيث قام بتحليل الأفكار المستقبلية معتمداً على أفكار (جاري) وطموحاته التي تتعلق بالثورة على التقاليد الاجتماعية الفنية القديمة، وبضرورة فتح كافة الأبواب أمام عالم جديد. «إن المستقبلين يريدون أن يغنوا أغنياتهم، التي ليس فيها تقليد للآخر. وهم يعترضون على عبادة الماضي، ويتخلصون من الأشكال والصيغ الغابرة التي ران عليها الدهر.» (M.F 18). أما فيما يختص بالمسرح، فإن المستقبلين يريدون تدمير الأفكار البائدة العفنة التي تحطم المؤلفين والممثلين والجمهور. وهم على شاكلة (جاري) يدعون إلى ازدياد الجمهور.

ومن الجدير بالذكر، فى إطار دراستنا، أن مبادئ المستقبلين والداديين والسرياليين عن العقلية الصبانية وعالم الطفولة الذى يعارض عالم الكبار، ويهاجم التقاليد البالية.

وفى خاتمة هذا البحث، ينبغى أن نذكر أيضا (أنطونان أرتو) وهو من أكبر المعجبين بجارى، فهو يضعه فى مرتبة (رامبو) و (لوتريامون)، غير أنه فيما يتصل بالمسرح فإن (أرتو) يفضل (جارى) على زميله، مما جعله يشارك فى تأسيس مسرح خاص يحمل اسم (ألفريد جارى) الأمر الذى يربط برباط وثيق بين هذين الرائدین من رواد المسرح اللذين وهبا نفسيهما لهذا الفن بحيث أصبح كل منهما يعرف بأنه: «الرجل/ المسرح» من فرط مزجه بين المسرح وبين حياته الخاصة. كانت المبادئ التى دعا إليها (أرتو) هى المبادئ التى قام عليها مسرح جارى، وهى أيضاً فى معظمها مبادئ الإبداع الفنى عند الأطفال: إلغاء المنطق التقليدى والهجوم على الجمهور والحركة وعدم التواصل والعمل الجماعى.

ولعل هذه الصفة الأخيرة هى ما تميز أكثر من غيرها موجة أخرى أقرب منا فى المسرح المعاصر ألا وهى (مسرح الحياة Living Theatre) التى تقوم على المشاركة الجماعية

والاتصال بالحياة.. وفى ذلك يقول (جان جاك لوبل) فى كتابه عن مسرح الحياة: «يجب أن نفجر العمل الجماعى، لأن الخبرة الفردية، المحدودة المقصورة على الفرد والمعزولة عن العالم تعد كذبة وخداعاً (...) على المسرح أن يقودنا إلى ماوراء الإدراك الفردى، إلى فعل مباشر من أجل المجتمع العالمى» (L. T 31 - 23). والجماعية لا تقتصر على تأليف النص، وإنما تشمل أيضاً العرض «المفتوح» حيث كل فرد مدعو للمشاركة. بالاضافة إلى أن المسرحيات ينبغي أن ترتبط بمشكلات وقضايا المتفرجين، سواء كانوا عمالاً أم فلاحين. وفى هذا النوع من المسرحيات يمكن أن تتوقف المسرحية لتعطى الفرصة للقاء يشترك فيه الجميع.

ومن عناصر العرض التى استقاها مسرح الحياة من (أنتونان أرتو) أيضاً التعبير الجسدى للمثل، وهو من المبادئ التى سبق جارى إليها، وكذلك مبدأ التجميع، لأن هذا المسرح يسعى إلى الجمع بين مسرح برشت ومسرح أرتو. نضيف إلى ذلك الحرية المطلقة التى تميز مسرح جارى وزملائه من التلاميذ. كذلك فإن الهجوم على مظاهر القهر البرجوازية تجد لها مكانة كبيرة فى (مسرح الحياة): «لابد من القضاء على الأسباب التى تؤدى إلى القهر. لابد من مكافحة المجتمع

البرجوازي، وعدم الاقتصار على حل قضيتنا الخاصة بالقهر
الذي يخصصنا نحن وحدنا داخل مجال مغلق. (L.T 119).

وهكذا، فإن القائمين على (مسرح الحياة)، شأنهم في ذلك
شأن الصبيان الذين أبدعوا (أوبو ملكا) يرون أنه لابد أن
يحل المجتمع الفوضوي محل المجتمع البرجوازي القائم على
الدكتاتورية، وذلك عن طريق ممارسة الحرية على جميع
المستويات، بدءاً من مشكلات التلاميذ الصغار في فصولهم
مع أشباه (أوبو).

المراجع

- A .C Robert Abirached, La Crise du rersonnage dans le théâtre moderne, Grasset, 1978.
- A .G André Gide "le groupement littéraire qu' abritait le mercure de France" (in Mercure de France, Juillet 1940 - décembre, 1946).
- A. L André lebois, Jarry L'irremplaçable, Le Cercle du livre, Paris, 1950.
- B. A André Breton, Antholoige de L'humour noir, Paris, Sagittaire, 1940.
- B. C Henry Béhar, Les Cultures de Jarry, Presses Universitaires de France, 1988.
-

- J. P** Jacques _ Henry Levesque, Jarry, Poètes d' aujourd' hui,
24, Seghers, 1951.
- L. K** Lothar Kampmann, Théâtre de Marionnettes,
Dessain et Tolra, Paris, 1974.
- L. P** Louis Perche, Classiques du xxe siècle, Alfred Jarry,
éditions Universitaires, 1965.
- L. T** Jean Jacques Lebel, Living Theathre, Belfond, Paris,
1969.
- M. A** Michel Arrivé, Lire Jarry, Presses Universitaires de
France, 1976.
- M. F** Filippo Tommaso Marinetti, le Futurisme, Paris,
1921.
- M. J** Marcel Jean, Autobiogrphies du Siècle, Seuil, 1977.
- N. A** Noël Arnaud, D' Ubu Roi au Docteur Faustrol, la
table ronde, 1974.
- O. C** Jarry Oeuvres Complète I, Gallimard, la Pléiade,
1972.
- P L** Pierre Lacrthomas. Le langage dramatique, Colin,
1980.
-

- B. D** Henry Behar, Jarry Dramaturge, Nizet, 1980.
- B. M** Henry Béhar, Jarry le Monstre et L'adolescent, Larousse, 1973.
- B. P** André Breton, Les Pas Perdus, Gallimard, 1924.
- B. S** André Breton, Manifeste du Surréalisme, Gallimard, 1924.
- C. B** Claude Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, Belfond, 1966.
- B. A** Dictionnaire des auteurs.
- F. C** François Caradec, A la recherche d' Alfred Jarry, Seghers, 1974.
- F. M** François Mauriac, "Bloc Notes," L' Express, 20 Mars 1958.
- G. P** Johann Wolfgang von Goethe, Poésie et vérité, livre II, Aubier, 1964.
- J. K** Jan Kott, Shakespaere Notre Contemporain, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1978.
- J. L** Jacques lacan, Ecrits, Jacques Grancher, Paris, 1966.
- J. M** Jean Morienva, De Pathelin à Ubu, Bilan des types littéraires, Bloud et Gay, 1929.
-

P. C Paul Chauveau, Alfred Jarry ou la Naissance, la Vie
et la Mort du Père Ubu, Mercure de France, 1932.

T. B Tison Brdun, La Grise de l'humanisme, T. I, Nizet
1958.

T. L Philippe Corentin et Alain le Saux, Todor et lili Chez
les Moucheurs de Nez, Rivages, 1982.

T. u Alfred Jarry, Tout Ubu, le livre de Poche, Librairie
Générale de France, 1962.

الجزء الثانى

ألفريد جارّى
الطفل الذى أقام دعائم الفن المعاصر

ألفريد چارّى الطفل الذى أقام دعائم الفن المعاصر

ولد «ألفريد جارّى»^(١) فى مدينة «لافال»^(٢) مركز مقاطعة «مايين»^(٣) غرب باريس وذلك فى الثامن من سبتمبر عام ١٨٧٣ من أسرة متواضعة من صميم الشعب. ولكن الملاحظ على هذه الأسرة أنها دأبت عن قصد، أو قدر لها بمحض المصادفة، أن ترتقى فى السلم الاجتماعى. فإذا عدنا إلى أصولها الأولى المعروفة فى القرن الثامن عشر، وجدنا الجد الأكبر «جوليان رينيه»^(٤) يتحول عن مهنة البناء التى كان يمارسها أباه إلى مهنة النجارة، وهذا فى حد ذاته نوع من الإرتقاء. درجة أخرى من الرقى تتحقق على يدى «انسليم»^(٥)

وهو ابن «جوليان رينيه». ولعله كان على درجة من الذكاء والطموح، إذ هجر العمل اليدوى (النجارة) لينخرط في التجارة..

بل لقد استغل خبرته بالأعمال واشترك مع أحد الأغنياء في إقامة مصنع للنسيج وهي الصناعة المحلية التي تشتهر بها «لافال». وهكذا صعد أنسلم درجة أخرى في السلم الاجتماعى: فمن حفيد لبناء إلى ابن لنجار إلى واحد من رجال الأعمال. ذلك ما نطالعه في صحيفة أحواله حينما تزوج «كارولين كيرنست»^(١) في السادس عشر من يوليو عام ١٨٦٣. وبهذا الزواج يؤكد «أنسلم» انتماءه إلى الطبقة البورجوازية. فزوجه هي ابنة قاضى الصلح فى الدائرة.

وإذا كان كاتبنا قد ورث هذا الطموح الشديد عن أسرة والده بالذات، فقد ورث عن أسرة أمه بل وعن أمه بالذات صفات أخرى.

كان القاضى «كيرنيسنت» جد الكاتب لأمه فى سعة من العيش، غير أنه كان يحيا حياة أقرب إلى العزلة. فقد كانت زوجه المصابة بالجنون نزيلة إحدى المستشفيات وكان له ثلاثة أبناء: ولد غريب الأطوار وعلى درجة من الجنون هو الآخر، وابنتان، إحداهما لا نعرف عنها الكثير، والثانية هي

«كارولين» التى أصبحت زوجا «لأنسليم جارى» وهى أم الكاتب. كانت «كارولين تشعر بالفارق الإجتماعى الذى يفصلها عن زوجها، فكانت تترفع عن مشاركته فى أعماله التجارية ولا تهتم إلا بزيها وأصدقائها من أصحاب الصالونات. فكانت ترتدى الملابس الغربية والقبعات الشاذة خصوصا بالنسبة لسكان «لافال». كما كانت تقتنى «بيانو» من نوع راق ونادر بالنسبة للعصر من ناحية، وبالنسبة للوسط الاجتماعى من ناحية أخرى. كل ذلك، إن دل على شئ فإنما يدل على الأقل على أنها كانت تعاني من نوع من «البوفاريه» (نسبة إلى «مادام بوفارى»)^(٧) تلك الزوجة الحاملة التى كانت تشعر بتطلعات تتجاوز إمكانات زوجها المتواضعة.

هذا الطموح المشترك عند الأب وعند الأم، مع اختلاف طبيعته عند كل منهما، ثم الشذوذ فى تصرفات الأم، ولعله حصيلة شذوذ أمها الذى أودى بها إلى الجنون، إذا أضفنا إلى هذين العنصرين عنصرا آخر هو إدمان الأب على الخمر، أدركنا أى نوع من التركة ورثها كاتبنا عن أبويه. تلك التركة التى سيكون لها أثرها الأكيد عليه إنسانا وكاتبا، خصوصا إذا علمنا أن الظروف شاءت أن ينفلت الطفل

«ألفريد» وهو على أعتاب التعليم من رقابة الأب الذى كانت أوضاعه المالية قد ساءت عام ١٨٧٩، على أثر تدهور أحوال الشركة التى كانت بينه وبين أحد الأغنياء. مما اضطره إلى العودة إلى سابق عهده بالتجارة راضيا من الحياة بمتعة «الكأس والغليون»^(٨) فى حين سارعت الأم باصطحاب «ألفريد» وأخته وغادرت «لافال»^(٢) إلى «سان بريوك»^(٩) حيث يقيم والدها قاضى الصلح. وكان قد أحيل إلى المعاش، وأصبح يعمل فى التدريس بالمدرسة التى التحق بها حفيده. وسرعان ما اندمج «ألفريد» فى هذه المدرسة التى التحق بها صبيان الذين فرضهم عليه المجتمع الجديد. وبلا أدنى حرج التلميذ الجديد الغريب فى آن واحد، راح ألفريد الصغير يشق طريقه بين أقرانه بكل ثقة وإقدام، رغم ضآلة حجمه وانفراج ساقيه، الأمر الذى كان يزيد من هذه الضآلة. بل لقد شهد بعض زملائه أنه كان «شديد الجراءة إلى حد القحة. وكان لا يخجل من التصريح بالعبارات الجريئة بالنسبة لسنه».

ومن ناحية أخرى فقد كان ذكيا، لا تبدو عليه آثار العمل، فلم يكن يبذل كثير جهد فى المدرسة والتحصيل.

فى عام ١٨٨٥، أى فى سن الثانية عشرة بدأ «ألفريد جارى» باكورة مؤلفاته فكتب، شعرا ونثرا، مجموعة من

المسرحيات الهزلية حفظها فى دفتر وأطلق عليها فيما بعد عنوان أو نتوجينى^(١٠). وقد عثر «موريس سايبه»^(١١) على هذه المسرحيات فى عام ١٩٤٧ بمحض المصادفة بين محفوظات مجلة «الميركوز دى فرانس»^(١٢) ونشر منها خمس عشرة مسرحية عام ١٩٦٤ بعنوان «سان بريوك دى شو»^(١٣) وقد صدرت المجموعة كلها ضمن المجلد الأول من الأعمال الكاملة لجارى فى طبعة «البلياد»^(١٤). ويمتد انتاج مرحلة الصبا حتى عام ١٨٨٨. والذى يجدر ذكره فى هذا الإنتاج أننا نجد فيه فكرة «مضخة النيلة» والتي يطلق عليها جارى أيضا «توروبول»^(١٥) وهو عنوان الفصل الأخير من مسرحية القيصر مسيخا دجالا^(١٦).

ولم يقف انشغال جارى بالتأليف حائلا دون التقدم فى الدراسة. فتاريخه المدرسى يسجل لنا أنه حصل على الكثير من الجوائز المدرسية خصوصا فى اللغة اللاتينية، حيث حصل فى عام ١٨٨٦ على الجائزتين المخصصتين للترجمة من اللاتينية وإليها. وفى العام التالى فاز ببعض الجوائز الأخرى منها الجائزة الثانية فى التفوق العام والأولى فى كل من التعبير الفرنسى واللغة اللاتينية واللغة الإغريقية. وفى عالم ١٨٨٨، وهو العام النهائى فى مدرسة «سان بريوك»

حصل جارى على جائزة التفوق الأولى، والجائزة الأولى فى التعبير الفرنسى، والأولى فى اللغة اللاتينية، والأولى فى الترجمة الإغريقية، والأولى فى الرياضيات، كما حصل على سبع جوائز تقديرية.

فى سن الخامسة عشرة التحق جارى بمدرسة «رين»^(١٧) الثانوية. كان يبدو أكبر من سنه. ويروى عنه مدرسه الأستاذ هيرتز^(١٨) أنه: كان فى بعض الأحيان يصل المدرسة فى الصباح متجهم الوجه أشعث الشعر تبدو عليه علامات الإعياء الشديد. فإذا مأسأله أحدهم أين قضى ليلته. كان يجيب بلا أدنى خجل: فى «الماخور».. ولعل ذلك دليل على أنه شديدا لتمسك باستقلاله، كما كان شديد الفضول مكبا على الحياة عنيدا، نفورا لاذع العبارة شديد السخرية لحد القسوة. كما كان يسعى وراء الفضائح^(١٩).

ونود أن نتوقف قليلا عند مدرسة رين^(٢٠) لتسجل حدثا أو مصادفة هى من أهم ما وقع لجارى فى حياته، ولعلها كانت وراء شهرته التى يتمتع بها اليوم. لم تكن دراسته فى تلك المدرسة فرصة أتاحت له معرفة الأدبين الأعظم: الإغريقى واللاتينى وحسب، بل كانت الفرصة التى اكتشف من خلالها الرجل الذى أوحى إليه بشخصية «أويو»، تلك الشخصية

التي كتبت له وكتب لها الخلود معا. كان ذلك الرجل هو مدرس مادة الطبيعة فى المدرسة وكان يدعى «هيبيير»^(٢٠) وكان فى نظر العديد من أجيال الطلبة مثالا للمدرس «الخيخة». كان مثارا لسخرية الطلبة واستهزائهم. ولم يكن ذلك لأنه كان ضعيفا فى مادة تخصصه، أو أشد قسوة من زملائه على الطلبة، ففى أغلب الأحيان يكون مثار سخرية الطلبة مدرس كل عيبه أنه طيب القلب وأنه لا يستطيع أن يخفى ذلك. وأحيانا يكون ذلك بسبب ضعف شديد فى الشخصية. وفى أحيان أخرى يرجع ذلك إلى أنه لا يتمتع بموهبة التدريس، شأن الشاعر العظيم «مالا رمية»^(٢١) الذى كان طلبته يشيعونه بقصاصات الورق يصورونها أسماكا ويثبتونها فى ذيل معطفه. وهكذا أصبح السيد «هيبيير»^(٢٠) نوعا من الإسطورة الحية، بسحته وطريقته فى الحديث وحركاته المبالغ فيها، أسطورة تنتقل من جيل إلى جيل من أجيال الطلبة، حتى أصبحوا يتناقلون اسمه كما يتناقلون كلمة السر مع اختصاره فى أغلب الأحيان إلى حرفين اثنين^(٢٢) يسمعونهما فيتضاحكون.

فى مدرسة «رين» أيضا توطدت علاقات «جارى» بأحد زملائه فى الفصل وهو «هنرى موران»^(٢٣) وكان فى حوزة

هذا الزميل عدد كبير من التمثيليات والإسكتشات والمسرحيات القصيرة تدور كلها حول الأستاذ «هيبير». من هذه المؤلفات نذكر أهمها وكان بعنوان **البولنديون**^(٢٤). وكان الجزء الأعظم منها من تأليف شقيق «هنرى» ويدعى «شارل» الذى كان قد غادر «رين» ليكمل دراسته فى باريس. وفى ديسمبر من نفس العام عرضت مسرحية **(البولنديون)** فى بيت أسرة موران.

وقام هنرى بدور «هيبير» وصمم الديكور «ألفريد جارى». ومن المؤكد أيضا أن يكون جارى قد اشترك فى كتابة المسرحية أو على الأقل فى تنقيحها وإعدادها.

وفى العام التالى عرضت «البولنديون»^(٢٤) مرة أخرى فى بيت «موران» وربما مع مسرحيات أخرى تدور كلها حول شخصية «هيبير»^(٢٥).

وهنا تنتهى وقفنا عند حكاية الأستاذ «هيبير» والمسرحيات التى وضعها حوله الطلبة وبالذات مسرحية **البولنديون**^(٢٤) والتى سوف يستفيد منها جارى فيما بعد حينما يخرج إلى النور مسرحيته «أوبوملكا»^(٢٥). تلك الاستفادة، اختلف فى تقديرها النقاد وبالحق بعضهم فى ذلك بحيث جعل دور جارى يقتصر على نوع من التنقيح وترتيب المشاهد.

ونعود الآن إلى ألفريد جارى فنجده فى العام التالى فى المدرسة ينجح فى القسم الأول من شهادة الباكالوريا. وفى المسابقة العامة يفوز بالجائزة الأولى فى الترجمة من اللغة اللاتينية. وفى أكتوبر التحق بقسم الفلسفة، ليدرس على يد الأستاذ بوردون - (٢٦) الذى كان يدرس لطلبة القسم الفيلسوف «نيتشه» فى لغته الأصلية (٢٧).

وفى عام ١٨٩٠ ينجح جارى فى القسم الثانى من الباكالوريا بتقدير جيد. ومن الجدير بالذكر أن مسرحية «البولنديون» (٢٤) عرضت فى ذلك العام مرة أخرى فى بيت «جارى» عن طريق العرائس أولا ثم بخيال الظل. وفى نفس العام يستقر جارى مع والدته فى باريس ويتقدم لمسابقة القبول بمدرسة المعلمين العليا. وهنا تبدأ سلسلة الفشل التى ربما كانت وراء اتجاه جارى الكلى إلى الأدب فيما بعد. فشل فى الإمتحانات التحريرية أول مرة فالتحق فى أكتوبر بثانوية هنرى الرابع ليجد بين زملائه طائفة من شعراء ونقاد المستقبل وعلى رأسهم «البير تيبوديه» (٢٨). وكان أستاذه فى مادة الفلسفة هو هنرى برجسون (٢٩) وكان جارى يسجل كل كلمة يقولها فى المحاضرة. وفى العام التالى يلتحق بنفس المدرسة الشاعر «ليون بول فارغ» (٣٠) ويصبح الصديق

الحميم لجارى الذى توطدت علاقته بزميل آخر هو «كلوديوس جاكيه»^(٣١) الذى سيمد جارى بالكثير من ملامح شخصية «فالون»^(٣٢) فى كتابه الأيام والليالى^(٣٣) ويروى الشاعر «ليون بول فارج»^(٣٠) ذكرياته عن تلك الفترة فيقول: «كان جارى فى تلك الفترة يرتدى قبعة مستديرة من المؤكد أنه اشتراها من الريف، إذ كان ارتفاعها شاهقا إلى درجة غير معقولة فقد كانت تبدو للناظر وكأنها محطة للأرصاد. وكان يرتدى معطفا يتدلى حتى عقبيه. وكنا فى بعض الأحيان نخرج لنكتشف باريس. وكان الانطباع الذى يسودنا هو أننا نقوم برحلات طويلة»^(٣٤) ويستطرد «فارج» فيصف لنا جارى زمن تعلقه بالرومانسية وقرضه للشعر الغنائى الذى تذكر منه قصيدته المطولة «الحياة الثانية»^(٣٥) كان «ألفريد جارى» قد أصبح شاعرا رقيقا جيدا، دقيق العبارة وكان ودودا رهيف الإحساس وكان سريع الكلام يتحدث بصوت جميل واضح النبرات، لم تكن به تلك الخشونة المصطنعة وتلك النبرة الأوبوية^(٣٦) وتلك الوقفات التى اكتسبها فيما بعد...

ونكمل صورة جارى من مقال للدكتور سالتا^(٣٧) يحدثنا فيه عن جوانب أخرى من شخصيته فيقول : «كان جارى فتى فى الثامنة عشرة أو التاسعة عشرة، مفتول العضلات يرتدى

زى سباق الدراجات. وكان يروى لنا الحكايات العجيبة والقصص الغريبة التي كان يعرف هو وحده سرها.. وأذكر أنه روى لنا حكاية تدور حول «مدينة الأرصفة فيها هي التي تسير وليس الناس، وأبواب منازلها في الطابق العلوى، وذلك فى زمن لم تكن فيه سلالمتحركة ولا طائرات».

ويحاول جارى للمرة الثانية فى امتحان مدرسة المعلمين العليا، ولكنه يفشل للمرة الثانية، وينتقل مع والدته إلى سكن جديد، ويستأجر لنفسه على مقربة من هذا المسكن مكانا يتخذ منه معملا له. وفى أكتوبر يعود من جديد إلى ثانوية هنرى الرابع.

وفى ١٩ مارس ١٨٩٣، ينشر جارى لأول مرة قصيدة له فى جريدة «صدى باريس الأدبى المصور»^(٢٨) وكانت هذه القصيدة قد فازت بجائزة الجريدة الشهرية. ويفوز جارى بالجائزة فى الشهرين التاليين وتنشر له الجريدة أعماله الفائزة.

وفى ١٠ مايو تتوفى والدته جارى. وفى يونيو يفشل للمرة الثالثة فى مسابقة مدرسة المعلمين العليا؛ ولكنه يفوز فى مسابقة جريدة «صدى باريس» عن شهر يوليو. وفى نوفمبر يفرغ من ترجمة «أقوال الملاح العجوز» لصاحبها

كوليريدج^(٣٩) ويقدمها إلى جريدة «الميركور دى فرانس»^(١٢). ومن ناحية أخرى، يصطحب صديقه الشاعر «فارج»^(٣٠) وبعض الأصدقاء الآخرين ويتردد على المصورين والمعارض المنتشرة فى ذلك الوقت، ويحضرون مع العروض الأولى لمسرح «الأوفر»^(٤٠). وفى ديسمبر من نفس العام يبدأ الكتابة فى جريدة «الفن الأدبى»^(٤١) وفى أوائل ١٨٩٤ يرسل إلى مجلة الميركور دى فرانس^(١٢) «قصة مأساوية»^(٤٢) التى سيحولها فيما بعد إلى «هالديرنابلو»^(٤٣) وفى مارس يتقدم «جارى» لامتحان ليسانس الآداب ولا يفلح ولكنه ينجح فى أن يصبح أحد المساهمين فى مطبوعات جريدة «الميركور دى فرانس»^(١٢) وواحد من أصدقاء الدار. ومن ناحية أخرى يتردد على الشاعر «مالارميه»^(٢١) ويتعاون مع جريدة «الفن الحر»^(٤٤) وينتقل جارى فى تلك الأثناء إلى «بون أقون»^(٤٥) ويقيم عند الرسام «جوجان»^(٤٦) وينشر فى جريدة «الفن الأدبى»^(٤١) موضوعات يعالج فيها فكرة الموت والفن والفوضى. وفى عدد يوليو - أغسطس ينشر مسرحية «قيصر مسيخا دجالا»^(١٦) وفى تلك الأثناء يستأجر شقة من حجرتين بشارع سان جرمان يوصل الحجرتين ببعضها ويعرض فيها مسرحية «أوبو ملكا» على أصدقائه فى جريدة «الميركور دى فرانس»^(١٢) ثم يسجل

للمرة الرابعة لمسابقة مدرسة المعلمين العليا، ولكنه لا يتقدم للامتحان. وفي سبتمبر تظهر ثمرة اقامته عند «جوجان» (٤٦) فى مقال طويل عن المصور «فليجيه»^(٤٧) فى جريدة «الميركور دى فرانس» (١٢).

وفى أكتوبر يظهر أول عدد من جريدة «ليماجييه»^(٤٨) التى يحررها «جارى». وفى نفس الوقت يفشل مرة أخرى فى امتحان الليسانس. وفى نفس الشهر يظهر أول كتاب لجارى بعنوان «دقائق الرمال»^(٤٩) وفيه تظهر شخصية أويو.

وفى ١٣ نوفمبر ١٨٩٤ يستدعى «جارى» للخدمة العسكرية ليقضى بها ثلاث سنوات فى سرية فى «لافال» (٢) وفى أغسطس التالى يتوفى والد جارى فى «لافال» (٢) وتترك الخدمة العسكرية لكاتبنا فسحة من الوقت بحيث أصبح يتردد بصفة دائمة على باريس. ويبدأ مع أخته «شارلوت» فى تصفية أملاك الأسرة العقارية. وفى ديسمبر من العام التالى يدخل المستشفى ليخرج منها فى الرابع عشر من نفس الشهر ويتقاسم مع أخته ما بقى من العقارات، ويبيعان المنقولات، ويبيعها هو نصيبه من أحد العقارات ليواجه مصروفاته.

وفى يناير ١٨٩٦ يبعث «جارى» إلى مدير مسرح الأوفر (٤٠) برسالة هامة يعرض فيها تصوره لإخراج مسرحية أويو ملكا (سنتحدث عنها بالتفصيل عند عرضنا

للمسرحية) ويخبره بقرب الإنتهاء من المسرحية الثانية «المضلعات»^(٥٠) التي تحولت فيما بعد إلى «أوبوزوجا مخدوعا»^(٥١) وفي تلك الأثناء ينفصل جارى عن شريكه فى جريدة «ليماجيبه»^(٤٨) ويؤسس وحده جريدة «بيرهينديريون»^(٥٢).

وفى إبريل تنشر له جريدة «الكتاب الفنى»^(٥٣) لصاحبها «بول فور»^(٥٤) مسرحية «أوبوملكا»^(٢٥) وفى نفس العام يبدأ «جارى» تعاونه مع جريدة «المجلة البيضاء»^(٥٥) ويصبح سكرتيرا لمسرح «الأوفر»^(٤٠) كما تظهر له «أوبو ملكا»^(٢٥) فى طبعة «الميركور دى فرانس»^(١٢).

بعد ذلك يبدأ «جارى» رحلة إلى هولندا مع صديقه الرسام «ليونارساليوس»^(٥٦) وتظهر فى الصحف عدة مقالات عن مسرحية «أوبوملكا»^(٢٥) منها مقالة هامة للناقد «اميل فيفرهيرين»^(٥٧) وفى جريدة «الميركور دى فرانس»^(١٢) ينشر «جارى» بحثه الهام بعنوان «حول عدم أهمية المسرح فى المسرح»^(٥٨) والذى سنعود إليه فيما بعد.

وفى ١٢ نوفمبر يعرض «مسرح الأوفر»^(٤٠) مسرحية «بيرجينت» «لابسن»^(٥٩) وفى ٩ ديسمبر تتم البروفة العامة «لأوبو ملكا»^(٢٥) وفى اليوم التالى تعرض على «مسرح

الأوفر» (٤٠) وتثير (فضيحة) وتتناولها جميع الصحف بالنقد.

وفى أول يناير ١٨٩٧ تنشر مجلة «الميركور دى فرانس» (١٢) محاضرة «جارى» التى ألقاها فى افتتاح «أوبو ملكا» (٢٥) وتنشر له «الجريدة البيضاء» مقالة بعنوان «مسائل فى المسرح»^(٦٠) يسوى فيها حسابه مع النقد ويدافع عن المسرحية. وفى نفس الشهر يصبح «جارى» عضواً فى جمعية المؤلفين. ولكنه يضطر لترك سكنه فى شارع «سان جرمان» ويعود إلى ورشته القديمة. فقد كان فى تلك الأثناء قد بدد ما ورثه فى ظرف عام ونصف. وفى ٢ مارس، وخلال عشاء تتخلله المناقشات الأدبية والفنية، يسرف «جارى» فى الشرب، ويفقد رشده، ويطلق النار من مسدسه على شاب بلجيكي كان يعمل معه فى جريدة «الميركور دى فرانس» (١٢) ويتحدث «أندريه جيد»^(٦١) فى كتابه «المزيفون»^(٦٢) عن تفاصيل هذا الحادث، وفى ٨ مايو ينشر «الأيام والليالى» (٣٣) فى طبعة «الميركور دى فرانس» (١٢) وفى أغسطس، يبدأ تعاونه مع جريدة «الريشة»^(٦٣). ولكنه يضطر إلى ترك ورشته ويلجأ إلى المصور «دووانييه روسو»^(٦٤) ويقيم معه فى مسكنه. وفى أكتوبر تظهر «أوبو ملكا» (٢٥)

فى طبعة «الميركور دى فرانس» (١٢). وفى نوفمبر يستأجر سكنا متواضعا يحتفظ به حتى وفاته. ويبدأ مع «كلود تيراس» (٦٥) فى وضع نص حول شخصية «باننتاجرويل» (٦٦) لتقديمه على مسرح القراقوز. وفى ٢٠ يناير ١٨٩٨ تعرض «أوبو ملكا» (٢٥) بالعرائس على مسرح القراقوز. وفى الربيع يكتب معظم رواية «سيرة الدكتور فرستروول» (٦٧) وينشر «الحب فى زيارات» (٦٨).

وفى ١١ سبتمبر يحضر جنازة «مالارميه» (٢١) وفى مايو ١٨٩٩ ينشر جارى على حسابه الخاص خمسين نسخة فقط من كتابه «الحب المطلق» (٦٩).

وفى أول يناير ١٩٠٠ تنشر «الجريدة البيضاء» (٥٥) ترجمة لجارى بعنوان «السيلىن» للكاتب الألمانى «جراى» (٧٠).

وفى تلك الأثناء يستأجر «فالىت» (٧١) مدير جريدة «الميركور دى فرانس» (١٢) وزوجه «راشيلد» (٧٢) فيلا، فينقل «جارى» جزءا من أثاثه ويتخذ بالقرب منهما سكنا له دون أن يهجر سكنه الأول. ويتردد كثير على «أوجين ديمولديه» (٧٣) الذى يشترك معه فى كتابه «أوبريت «باننتاجرويل» (٦٦). وفى مايو ينتهى من «أوبريت أخرى

بعنوان «ليدا» بالاشتراك مع «بيرت دانفيل»^(٧٤) وفى طبعة «الجريدة البيضاء» (٥٥) ينشر **أوبو عبدا** (٥١) لأول مرة مسبقة بالنص النهائى من «**أوبو ملكا**» (٢٥) ومن أول يوليو وحتى ١٥ سبتمبر، بنشر جارى فى «الجريدة البيضاء» (٥٥) وعلى مدى ست أعداد رواية «ميسالين»^(٧٥) وفى ديسمبر ينشر «**تقويم الأب أوبو مصورا**»^(٧٦) مع رسوم «بونار»^(٧٧) وموسيقى «كلود تيراس» (٦٥) وفى يناير ١٩٠١ تظهر رواية «ميسالين» (٧٥) كاملة فى طبعة «الجريدة البيضاء» (٥٥) ويكتب لنفس الجريدة مقالات نقدية فى الأدب والمسرح ويستمر فى ذلك حتى اختفاء المجلة عام ١٩٠٣. وكان تعاون جارى هذا مع المجلة يمثل المصدر الرئيس لدخله. بعد ذلك تنشر له مجلة «لافوج»^(٧٨) على مدى أربعة أعداد ترجمته لقصة «أولا لا»^(٧٩) لصاحبها «ستيفنسون»^(٨٠) وفى مايو، يلقي جارى فى «صالون المستقلين» محاضرة بعنوان «الزمن فى الفن»^(٨١) وفى ٢٣ نوفمبر، تقام بروفه خاصة لمسرحية «جارى» «**أوبو فوق القل**»^(٨٢) وتكون البروفة العامة فى ٢٧ من نفس الشهر.

وفى ١٩ ، ٢١ ، ٢٤ ديسمبر يشترك جارى فى تمثيل مسرحية «**بيرجينيت**» (٥٩) على المسرح الجديد^(٨٣) وفى

٢١ مارس ١٩٠٢، يلقي جارى فى بروكسيل محاضره حول فن القراقوز. وفى مايو تظهر له رواية ^(٨٤) فى طبعة «الجريدة البيضاء» (٥٥).

وفى أول عام ١٩٠٣ يبدأ جارى فى جريدة «الريشة» (٦٣) أول مقال فى سلسلة مقالاته بعنوان «سياحة الأدب والفن» ^(٨٥). وفى ٢١ مارس يظهر العدد الأول من المجلة الجديدة «البط البرى» ^(٨٦) ويشترك جارى فى تحرير جميع أعدادها فيما عدا عدد واحد. وفى أول أبريل وعلى صفحات «الجريدة البيضاء» ينشر جزءا من روايته «شرابة السيف» ^(٨٧) والتى لن يستطيع إكمالها. وفى الشهر التالى يرأس جارى حفلا تنظمه مجلة «الريشة» (٦٣) ويعقد صداقات جديدة، ومن ناحية أخرى يبدأ فى التعاون مع جريدة العين ^(٨٨) وفى ديسمبر ينشر فى مجلة «مأدبة ايزوب» لصاحبها أبو للينير ^(٨٩) جزءا من (المحبوب) ^(٩٠) وتنشر جريدة الريشة (٦٣) فى ١٥ يناير ١٩٠٤ آخر مقال لجارى فى سلسلة مقالاته «سياحة الأدب والفن» ^(٨٥) وفى أبريل تبدأ مجلة براغ الحديثة فى نشر ترجمة رواية جارى «ميسالين» (٧٥) إلى اللغة التشيكية على مدى ست أعداد. وفى تلك الأثناء يكلف جارى بتحرير باب «خواطر من وحى باريس» ^(٩١) فى جريدة «الفيجارو» ولكن الجريدة لا تنشر له سوى مقال

واحد فى ١٦ يوليو ١٩٠٤ حول مناسبة ١٤ يوليو، ثم ترفض بقية المقالات.

وفى ١٩٠٥ يبدأ جارى فى وضع سلسلة من الأوبريتات للموسيقار كلود تيراس (٦٥) ومن ناحية أخرى يوقع عقدا خاصا «بيانتاجرويل» (٦٦) فى مقر جمعية المؤلفين. وذات مساء وأثناء العشاء وفى حضرة الشاعر أبوللينير (٨٩) يطلق جارى النار على صديق آخر. وفى تلك الفترة يشرع فى إقامة منزل من الخشب على مجموع الأرض التى سبق أن اشتراها على مدى عامين. ولكن شتاء ذلك العام يكون قارسا بالنسبة لجارى الذى يعانى من البرد ومن الانفلوانزا الدائمة. وتبدأ فى الظهور أعراض مرض الصدر الذى سيموت به. مع كل يبدأ مع الدكتور جان سالتا (٣٧) فى ترجمة رواية للكاتب اليونانى رودس (٩٣) وفى عام ١٩٠٦، ولسبب سوء الأحوال المالية لجارى، يقترح بعض أصدقائه إقامة عرض لمسرحية «أوبو ملكا» لصالح «جارى». ويوافق هو على الاقتراح ويشترك الأصدقاء فى هذه المناسبة كل فى تخصصه، ولكن المشروع لا ينفذ إلا بعد وفاة جارى.

وفى ١١ مايو، وتحت وطأة المرض يسافر جارى إلى مسقط رأسه «لافال» (٢) حيث تقوم شقيقته «شارلوت» بالعناية به. ومن ناحية أخرى، ولمساعدة «جارى» فى التغلب

على أزمته المالية يقترح فاليت (٧١) اكتتابا لنشر رواية جارى «المغرور» (٩٤) فى طبعة فاخرة يؤول ريعها لجارى. ويشتد المرض على جارى ويوقن بقرب نهايته فيملئ على شقيقته فى ٢٧ مايو الإطار العام للرواية التى كان بصدد كتابتها وهى رواية «شرابة السيف» (٨٧).

وفى اليوم التالى يكتب وصيته لأخته، وفى مساء اليوم نفسه يتصل هاتفيا بفاليت (٧١) ويخبره بأنه على خير ما يرام. وفى ٨ يونيو يقوم بتصحيح بروفات «المغرور» (٩٤) ثم يبيع الأرض التى كان يملكها لأخته. وبعد فترة يرسل فاليت (٧١) إليه دراجته ليبرهن للأصدقاء على أنه فى صحة جيدة. ولنفس الغرض يطلب «جارى» أن تؤخذ له بعض الصور وهو يمارس رياضة الشيش ثم يعود إلى باريس ويشترك فى حفل العشاء الذى تنظمه جريدة «الشعر والنثر» (٩٤) تكريما لأحد الشعراء. وفى نفس الوقت يبدأ فى نشر سلسلة من المسرحيات عند الناشر «سانسو» (٩٥) ولكن لا يصدر إلا واحدة من بين خمس سبق الإعلان عنها.

ولا يحل عام ١٩٠٧ إلا ونرى جارى مرة أخرى فى «لافال» (٢) وتتعدد ظروفه المالية وتتكاثر عليه الديون، وينصح فاليت (٧١) بالعودة إلى باريس ومن ناحية أخرى

يهدده صاحب المنزل الذى يسكن فيه بطرده منه، ولكنه يمهلها فترة. ويعود «جارى» إلى باريس. ولكن المرض يشتد عليه فيلزم الفراش. وينتقل مع أخته من مسكنهما ليعودا إلى منزل الأسرة القديم. وبعد مرور فترة المهلة، يعلنه المالك بالطرد مرة ثانية، ولكنه يعود فيمهلها مرة أخرى.

ومع تراكم الديون تزداد صحة جارى سوءاً، ولا يستطيع أن ينجز أى عمل. ويعود من «لافال» (٢) ولكنه يشعر أنه فى غاية الاعياء، فيطلب من «فاليت» (٧١) الحضور إليه فى مسكنه. وفى ١٠ يوليو يستقل جارى القطار عائداً إلى «لافال». وفى ٢٩ من نفس الشهر يطلب منه فاليت (٧١) عدم العودة إلى باريس لأن هناك عدداً كبيراً من الدائنين فى انتظاره.

وفى سبتمبر يعلن جارى عن عودته إلى باريس فى ٢٣ منه، ولكنه يؤجل الموعد مراراً. وفى أوائل أكتوبر يرسل إليه اثنان من أصدقائه مبلغاً من المال.

ويعود جارى إلى باريس فى أكتوبر أيضاً. وما هى إلا عدة أيام حتى يلزم الفراش لشدة المرض، ولكنه يحاول المستحيل لكى يفرغ من رواية (شرابة السيف) (٨٧) لكى يتمكن من تسليمها للناشر كما وعده منذ شهور.

وفى ٢٩ أكتوبر، ولما انقطعت أخبار جارى عن صديقيه «فاليث» (٧١) و «سالتا» (٣٧)، ينتقلان إلى سكنه. لكن جارى لا يستطيع أن يفتح لهما الباب، فيستعينان بعامل مفاتيح، ويدخلان ليجدا جارى مشلول الساقين. فيسرعان بنقله إلى مستشفى الصدقة. ولكن الموت يعالجه فى أول نوفمبر ١٩٠٧ فى الرابعة والربع مساء. ويقول التقرير الطبى إن سبب الوفاة هو التهاب درنى فى المخ.

أوبو ملكا

«أوبو ملكا»، أمرها غريب تلك المسرحية، فهي لم تُعرض إلا مرّات معدودات، ومع ذلك أجمع النقاد على أنها أساس مسرح اللامعقول أو مسرح العبث أو مسرح الطليعة أو المسرح الجديد، أو غير ذلك من الأسماء التي أطلقت على موجة مسرح الخمسينات (٩٦).

فهذا «ليونار برونكو» في كتابه عن مسرح الطليعة يؤكد أن «جاري» هو الذى أسس هذا المسرح «لقد أسس «جاري» دراما الطليعة فى عمل يعبر عن ثورته المزدوجة ضد المجتمع وضد الأشكال (الفنية) القائمة. إن مسرحية «أوبو ملكا»

إرهاص بمسرح بيكيت و «يونسكو»^(٩٧) وذلك بسبب المبالغة فى الغرابة، وبساطة التشخيص، والنقد الإجتماعى اللاذع، وحرية التخريجات اللغوية^(٩٨).

ويؤكد «مارتان ايسلان» أن «جارى» أثر تأثيرا عميقا فى مسرح العبث. ومع أن «ايسلان» لا يبين لنا بصورة واضحة نقاط التلاقى بين مسرح جارى ومسرح العبث، إلا أنه يرى أن «أوبو ملكا» قد عالجت بعض الموضوعات أو التيمات المهمة فى مسرح العبث، وبالذات النظرة التشاؤمية للإنسانية. إن «أوبو» تصوير كاريكاتورى قبيح لبرجوازي أنانى، غبى كما يراه طالب فى الثانوى بعينين قاسيتين ولكن هذه الشخصية الرابلية^(٩٩) بشراقتها ونهمها وجبنها.. هى أكثر من مجرد نقد اجتماعى، إنها صورة مخيفة للطبيعة الحيوانية عند الإنسان، صورة مرعبة لوحشية الإنسان وانفلاته من كل رادع أو وازع. إن «أوبو» ينصب نفسه ملكا على بولندا ويقتل ويعذب كيفما اتفق وبلا تمييز. وفى النهاية يطرد من البلاد. إنه وحش ذميم، وضع الطباع بالغ القسوة. هكذا كان حينما ظهر عام ١٨٩٦. فقد بدا للناس صورة تتجاوز حدود العقل لكنه وبعد عام ١٩٤٠، تضاعل أمام الواقع. ذلك الواقع الذى تجاوزه مرة أخرى، لقد صاغ خيال

الشاعر للجانب المظلم من الطبيعة البشرية صورة مسرحية أثبتت الأيام صدق نبوءتها^(١٠٠).

ومن قبل «إيسلان» كان ذلك أيضا هو رأى «أندريه بوتون» الذى وصف المسرحية بأنها «نقد انتقامى ثأرى ضد العصور الحديثة»^(١٠١).

أما «بينديكت» فقد جعل من «جارى» المبدع لنوع من المسرحيات ليس له نظير سابق، وتبعه فيه كَتَّاب الطليعة من داديين وسيراليين، ويرى أن أهمية مسرحية **أوبو ملكا** تكمن فى أنها إعادة لاكتشاف ثورى لقوانين المسرح، مع رفض الواقعية والانطلاق نحو استغلال كافة الإمكانيات المسرحية ابتداء من فن القراقوز والمسرح الإنجليزى القديم. ويرى الناقد أن تأثير جارى على مسرح الطليعة لم يكن مباشرا، وإنما جاء عبر مسرحية «أبولينير» **ثديا تيريز** **ياس**^(١٠٢).

وإذا انتقلنا إلى ناقد آخر وضع العديد من الدراسات حول جارى والمسرح فى عصره وهو «هنرى بيهار»، نجده مثلا فى كتابه «المسرح الدادى والسريالى»^(١٠٣) لا يختلف كثيرا عن سابقيه، حيث جعل جارى مصدر المسرح الدادى والسريالى. ولكن الذى يميز موقف (بيهار) عن سبقه هو أن

الذى حدا به إلى اتخاذ هذا الرأى لم يكن تشابه الموضوعات بين مسرح جارى ومن جاءوا بعده، أو لأنه سبق غيره فى شن الحرب المزدوجة على المجتمع وعلى أشكال الفنون القائمة، وإنما يبنى «بيهار» رأيه على أساس أن جارى هو أول من استعمل «تكنيك» الإثارة أو الاستفزاز، استفزاز المتفرجين واستثارة سخطهم على المسرحية، وهو نفس الأسلوب الذى اتبعه من بعده كل من (تزارا) ^(١٠٤) و (فيتراك) ^(١٠٥) و (أرتو) ^(١٠٦) و (أرنو) ^(١٠٧) الذين اشتركوا عام ١٩٢٦، أى بعد حوالى عشرين عاما من وفاة جارى، فى تأسيس مسرح أطلقوا عليه اسم «مسرح ألفريد جارى». وإذا كان «بيهار» قد ركز على عملية الإثارة أو الاستفزاز، فقد كان بعيد النظر فى ذلك، لأن هذه العملية كان لابد منها لتوجيه الأنظار إلى الفن المسرحى الجديد من ناحية، وخلق الإحساس (وليس مجرد إظهار) بالوجه الآخر للواقع. وهذا ما سعى إليه «جارى» فعلا، وما أعلنه فى «الجريدة البيضاء» (٥٥) تحت عنوان «مسائل فى المسرح» وذلك قبل عشر سنوات من عرض (أوبو ملكا). كان هدفه هو: «أن يهز الجمهور حتى يزمجر كالدبية فنعرف مكانه ونتعرف مكانته» (٦٠) وحول هذا المفهوم يلتقى الداديون مع جارى أما السرياليون فقد وجدوا فى أوبو ملكا التعبير عن اللاشعور،

أو كما يقول بروتون : «التجسيد الرائع للآنا في مفهوم كل من نيتشه وفرويد وهو مجموع القوى المجهولة، اللاشعورية، المكبوتة»^(١٠٨) ويؤكد جارى نفسه على هذا المعنى فيقول : «لقد أردت أن ترفع الستار فإذا المسرح أمام الجمهور كالمرأة.. يرى خلالها صورته وهو بقرنى ثور وجسد تثنى، وذلك بقدر بشاعة مابه من رذائل..» (٦٠) على هذا المفهوم أيضا التقى كتاب الطليعة فى الخمسينات بجارى ووجدوا فيه رائدهم^(١٠٩) فهذا يونسكو يؤكد على هذه المعانى التى يجب أن تكون هدف كل من يتصدى للكتابة للمسرح، على خلاف الواقعية القاصرة : «الواقعية.. هى دون الواقع بكثير، فهى تقليص له وتزييف، لأنها لا تأخذ فى الاعتبار حقائقنا (كبشر) وهواجسنا الأساسية: الحب والموت والاندھاش.. إن حقيقتنا تكمن فى أحلامنا، فى خيالنا.. إن الحالم أو المفكر أو العالم هو الثورى.. هو الذى يحاول أن يغير العالم..»^(١١٠).

وأخيرا، هاهو ذا «إيمانويل جاكار» فى كتابه «مسرح الجنون» يختم قائمة هؤلاء النقاد والكتاب فيقول : «حينما فجر جارى أوبو ملكا، مهد الطريق وساعد على ظهور مسرحيات أخرى جريئة، فقد أصبحت الأوضاع من بعده غير ما كانت عليه»^(١١١).

وإذا كان الجميع يتفقون على مكانة «أوبو ملكا» من المسرح الحديث، فيجعلونها أساس الثورة التي أدت إلى المفهوم الحديث للمسرح بمسمياته المختلفة، فنحن لا نختلف معهم. ولكننا قد نذهب إلى أبعد من ذلك. لأننا نرى أن قَصْر أثر جارى على المسرح هو من قبيل الغبن. أولا لأن «جارى» ليس كاتباً مسرحياً وحسب، وإنما هو شاعر أيضاً، كما كان له إنتاج «قصصي» ونقدى. وكان فى كل هذه المجالات مبدعا لذلك فمن الإنصاف أن نقول إن «جارى» ليس فقط مبعوث المسرح الحديث، وإنما هو باعث العصر الحديث بقيمه ومعتقداته. وأوبو ملكا فى حد ذاتها تعبير عن الوضع الإنسانى المساوى الحديث؛ فهى الحد الفاصل بين المفاهيم الإنسانية التى تعارف البشر عليها وكانت سائدة قبلها، وبين القرن العشرين أو العصر الحديث، بما يحمل من مفاهيم جديدة أو بمعنى أصح «لا مفاهيم» هى أيضاً أصبحت سمة العصر، وأساسها الاعتقاد بانفلات العالم من عقله أو تخلُّيه عن ضميره. إن أوبو ملكا هى رمز للإنسانية المجنونة كما تؤكد ذلك «تيزون برون» : «أوبو قوة غاشمة. خالية من المشاعر، إنسان آلى حديث بمعنى الكلمة. ولعله رمز للقوى الخارقة التى تقود العالم بعد أن كفر الإنسان بالعناية الإلهية، وأنكر الميتافيزيقا والأخلاق، وتنكر للحب. على هذا

المفهوم اللاإنسانى فى الإنسان واللامعقول فى المجتمع،
ينغلق زمن المفاهيم الإنسانية ويذهب إلى غير رجعة عصر
المعتقدات البشرية الذى كان قد حمل إلينا، عبر قرون من
التطور والتقدم، معانى القداسة والعبقرية والبطولة
والسوبرمان» (١١٢).

والغريب أيضا فى أمر «أوبو» هو أنه رغم الإجماع على
أهميتها وورود ذكرها فى كل مرة يكون الحديث فيها عن
المسرح المعاصر، نقول رغم ذلك، إلا أن هذا الذكر يقتصر
على مسرحية «أوبو ملكا»، من ناحية، فيهمل بقية
المسرحيات التى لا تقل عنها أهمية. إن لم تفقها، خصوصا
«أوبو عبدا». ومن ناحية أخرى، فإن الحديث عن جارى، أو
مسرحه، يأتى عابرا دون التوقف عندهما بشئ من التفصيل
والتحليل. وأخيرا فإن الحديث عن هذا المسرح يقتصر على
النصوص دون بقية جوانب العرض المسرحى ككل. ولا نزع
أننا سنتمكن من سد كل هذه الثغرات فى الصفحات القليلة
التالية.

جارى فى عصره

إذا كان شكسبير، كما يقولون، قد خرج من لاشى، فلم يتأثر بأحد، فلعل هذا الرأى راجع إلى قلة الوثائق والمعلومات حوله وحول العصر الذى عاش فيه. أما بالنسبة لكاتبنا «جارى» فالأمر يختلف. ومن ناحية أخرى فإن محاولة وضع جارى فى عصره، عملية ضرورية لفهمه وإدراك الإبداع الذى حققه. ذلك لأن العصر الذى نشأ فيه «جارى»، وهو أواخر القرن التاسع عشر، كان عصر الازدهار الاقتصادى والصناعى فى أوروبا. ذلك العصر الذى ترك بصماته على كل من عاش فيه، خصوصاً كاتبنا الذى لم يكن معزولاً عن

مجتمعه، كما يتضح ذلك من سيرة حياته، ولم يكن من كتاب
البرج العاجى شأن «كورنيى» أو «راسين» بل كان جزءا لا
يتجزأ من هذا المجتمع، بحيث أصبح خير معبر عن نفسه
وعن بيئته وعن عصره.

شهد الربع الأخير من القرن التاسع عشر الطفرة التى
حققتها الآلة والتكنولوجيا فى الإنتاج الذى كان وراء هجرة
الملايين إلى المدن الصناعية، وتكدسهم فيها، وما نتج عن ذلك
من تنافس وصراع رهيب لم تشهد له البشرية من قبل نظيراً
وعلى مستوى العلاقات الدولية، أدت هذه الطفرة إلى خروج
الدول الصناعية الكبرى من حدودها، سعياً وراء المواد الخام
من ناحية، والأسواق الجديدة لمنتجاتها من ناحية أخرى.
فبسطت نفوذها على أفريقيا وجزء كبير من آسيا. ولم يشبع
ذلك الاستعمار الأرضى طموح الأوربيين، فحاولوا بسط
نفوذهم على عوالم أخرى وكواكب أخرى، فخرجوا من مجال
الأرض وانطلقوا نحو الفضاء. وتتقدم التكنولوجيا، وكما
تحقق المعجزات على المستوى الكونى، تحقق مثلها أيضاً فى
مجالات العلوم المختلفة. فهذا الميكروسكوب قد كشف
الغموض عن المواد المتناهية فى الدقة، فلم تعد سرا أو لغزا
يحير العلماء. وعلى المستوى المحلى والعالمى حققت وسائل

المواصلات الحديثة الكثير، وغيّرت المفاهيم القديمة عن الكون، وقلّبت رأساً على عقب العلاقات التي كانت قائمة بين الإنسان من ناحية والعالم الذي يعيش فيه من ناحية أخرى، وذلك بالتغيير النسبي الذي طرأ على مفاهيم السرعة والمسافة. ولعل فن السينما كان أصدق معبر عن الصدمة التي انتابت الجنس البشري حيال التقدم الذي حققه العلم والتكنولوجيا : ففي لحظة واحدة جمعت السينما بين حقيقتين مختلفتين تماماً وهما الزمان والمكان ويأتى اختراع الهاتف والمذياع وجهاز التسجيل ليفصل صوت الإنسان عن الإنسان نفسه ويصبح الصوت ممكناً بدون المصدر المتجسد له، مما سيكون له بالغ الأثر على سائر فنون العرض وبالذات المسرح.

تلك لمحة سريعة عن التغيرات المادية التي شهدتها أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل العشرين، وهو العصر الذي عاش فيه «جاري». ويطول الحديث أيضاً إذا انتقلنا إلى مجال آخر وهو العلوم الإنسانية.

ولا يفوتنا أن «جاري» كما سبق أن ذكرنا في الحديث عن سيرة حياته، كان في المدرسة الثانوية يدرس على يد الأستاذ «بوردون» (٢٦) الذي كان يشرح لهم فلسفة «نيتشه» ولم تكن

قد ترجمت بعد إلى اللغة الفرنسية. كما كان جارّى يدرس الفلسفة على يدى هنرى برجسون (٢٩) ويسجل كل ما يقول. ومن المعروف أن تلك الفترة أيضا شهدت إنجازات كل من العالم الألمانى «بلانك» ونظريته فى الطاقة (١١٣) و «إينشتاين» ونظريته فى النسبية (١١٤) ومن قبلهما كشف «هيرتمان» عن بعض الأسرار حول العواطف (١١٥) كما فتح «شاركو» بأبحاثه فى الهستيريا الأبواب أمام اكتشافات فرويد (١١٦).

ولم يكن أى شىء، فى المجتمع، بمنأى عن هذه الأحداث كما أسلفنا، ومن ذلك الفن. فقد حدث الكثير وعلى مستوى التغيرات الاجتماعية. ففى مواجهة الاستقرار الذى كان قائما بسبب الجو الأكاديمى الرسمى الذى كان سائدا فى الحقبة السابقة، ظهرت المدارس الفنية المختلفة والجماعات المجددة. وأعلنت كل منها عن برامجها التى تعارض فيها القديم بل وتتعارض فيما بينها. ودون أن نخوض فى هذه المدارس المختلفة، نكتفى بما كان له علاقة مباشرة بكتابنا «جارى». كان تأثير «فاجنر» (١١٧) بفضل الشاعر بودلير (١١٨) مايزال ينتشر فى فرنسا داعيا إلى فن «كلى» يستمد عناصره فى أن واحد من الأدب والموسيقى والتصوير والإخراج. أدّى،

ذلك إلى الإختلاط الشديد بين المؤلفين على اختلاف فنونهم وتخصصاتهم. فكان الموسيقيون يؤلفون الافتتاحيات الموسيقية للمسرحيات. وكان المصورون يصممون لها الديكورات .. ألخ. ومن ناحية أخرى، أصبح فن التصوير بريادة دينى موريس^(١١٩) يسعى إلى رفض المحاكاة والتقليد، مطلقا العنان لحرية الخيال. فبعد أن كان موضوع التصوير هى الشئ المصور، أصبح التركيز ينصب على فن التصوير نفسه. كما اتجه الإهتمام إلى الضوء الذى لم يعد مجرد صفة من صفات الموضوع، وإنما أصبح يتحدد بالنظرة التى تسلط عليه. وسيكون لذلك كله الأثر الكبير على عروض مسرح العرائس. ونقتصر على ذكر ثلاثة من المصورين كان لهم اليد الطولى فى الثورات الفنية التى شهدتها العصر الحديث وهم سيزان^(١٢٠) وجوجان^(١٢١) وفان جوخ^(١٢٢) الأول بانصرافه عن الطبيعة المادية للأشياء كمصدر للإلهام، والثانى باتجاهه نحو العالم الفطرى الذى عبر عنه أيضا بما يتفق وفطريته فلم يهتم بالأسلوب ولا بالتدرج فى الألوان، والثالث باستلهامه للغريزة والشاعرية. نضيف إلى هؤلاء «ريدون»^(١٢٣) الذى تأثر بالنظرية المادية للضوء، فجعل يصور الباطن والأحلام والخيال معبرا عما ينتابه من مشاعر الخوف والقلق.

كل ذلك مهد لظهور موجة «الأنبياء»^(١٢٤) وكانت هي أقرب المدارس إلى جارى بما تدعو إليه من فن خالص من كل الشوائب، رافض لكل التعقيدات التقنية والفكرية ممهدة لما أطلق عليه فى ذلك الوقت «الفن الفطرى». وكان دعاة هذا الفن على علاقة بمدير «الجريدة البيضاء» (٥٥) التى كان يكتب فيها جارى، كما كانوا يصممون إعلانات مسرح «الأوفر» (٤١) الذى كان قد تأسس عام ١٨٩٣، وهو المسرح الذى عرض **أوبو ملكا** وكان «جارى» يعمل سكرتيرا له. وإذا كان مصورو موجة «الأنبياء» يعبرون عن الواقع المعاصر لهم، فإنهم فى تصويرهم له يُدينون هذا الواقع ويحملون على المجتمع الذى أصبح عبدا للمادة. ثم ظهر أنصار مذهب «الفوقيزم»^(١٢٥) منادين بالحرية المطلقة فى التعبير الفنى بلا حدود. ويكون لذلك كله بطبيعة الحال أثره على الأدب الذى أصبح يهتم بالمتغيرات الفكرية فى العالم. وكما تلاقت المذاهب المختلفة فى مجال الفن، تتلاقى أيضا فى مجال الأدب. فليس معنى ظهور الرمزية هو انقضاء لعصر الواقعية، بل هناك تعايش بينهما، كما أنهما لايتعارضان بل هما يتكاملان. وإذا كان الواقعيون قد كرسوا انتاجهم فى الرواية، وإذا كان الرمزيون قد قصروا انتاجهم على الشعر، فقد أثبت «بروتون» (١٠٢) أن الواقعيين أشعر من الرمزيين.

ومن ناحية أخرى، إذا كان دعاة مذهب جديد يهاجمون مذهباً قديماً، فهم لا يقصدون بهجومهم أساتذة المذهب، وإنما تتجه حملتهم إلى المتطفلين عليه والدخلاء. فمثلاً حينما شن «ميريو»^(١٢٦) حملته الشعراء ضد الطبيعيين، لم يكن يقصد «زولا» ومن في مستواه، وإنما كان يقصد من أسماهم العمال أو الصناع الطبيعيين الذين يعملون داخل غرف مغلقة كما يعمل صباغ النسيج، الذين «يصنعون الروايات كما يُنسج النسيج». ثم كانت موجة الكتاب من الفريقين الذين جمعتهم الرغبة الواحدة في الكف عن التصوير الفوتوجرافى للواقع الخارجى للأشياء، والبدء فى الإهتمام بالجوانب الباطنية للإنسان وللأشياء أيضاً أو بمعنى آخر، جوهر الكائنات من هواجس وأحلام وذكريات. ولم يعد السبيل إلى ذلك هو الوصف الدقيق الممل، وإنما الإشارة والتلميح. وكثرت المدارس بحيث لم يعد يمكن الحديث عن مدارس، وإنما عن مجموعات. وتباينت المشارب مع كثرة المجموعات، وتباين المنتديات الفكرية والمجلات الأدبية والفنية فى باريس.

وإذا ما عدنا إلى جارى، فى تلك الفترة، نجده، كما سبق الإشارة فى ترجمة سيرته، يتردد على الكثير من هذه المنتديات والمجلات ويكتب فى عدد كبير منها فى وقت واحد.

وكان جارى بالذات على علاقة وطيدة بطاقم المجلة «الميركور دى فرانس» (١٢) الذين كانت تجمعهم كراهية مقيتة للعقلية الأكاديمية والتصنيفات المقيّدة فى الأدب والفن. وكانوا ضد كل نظام وضد كل تسلط يُفرض على الفرد من قِبَل المجتمع. كان الجميع يؤمنون بمبدأ «التلميح» بدلا من التصريح «... فى طريق الجمل، ننثر مفترق طرق من جميع الكلمات» «تضمين الشئ الواحد جميع المعانى التى يمكن أن تُنسب إليه» والمطالبة «بالبساطة المكثفة بالآلىء الفحمية، بمؤلف فريد مصنوع من كافة المؤلفات الممكنة» (١٣).

ولكن المعروف أن فن المسرح يختلف عن بقية الأنواع الأدبية من شعر ونثر (هذا إذا سلمنا بأنه نوع أدبى) فهذه الأخيرة لا تتطلب جمهورا من المشاهدين المباشرين. فالكاتب المسرحى الذى يريد لإنتاجه أن يرى النور على خشبة المسرح، يتوخى الحذر، ويفكر أكثر من مرة قبل أن يغامر بعرض مسرحيته، إذا أراد أن يأتى بجديد فى هذا الفن. خصوصا إذا كان هذا التجديد لا يجد جمهورا يتجاوب معه أما إذا أراد الكاتب المسرحى الثورة الكاملة على القائم، فقد يجد المسارح مغلقة أمامه وأمام إنتاجه، لذلك كان الكاتب المسرحى بصفة عامة أكثر الكتاب تنازلا وخضوعا لأذواق

الجماهير، دليل ذلك، بالنسبة للفترة التي ندرسها، أنه رغم انتشار المدارس والمجموعات الأدبية والفنية فى تلك الفترة، ورغم تغلغل الواقعية ومن بعدها الرمزية فى مجالات الرواية والشعر، ظلت العروض المسرحية بمنأى عن هذه التيارات. يؤكد ذلك أن سهرات مسارح باريس الكبرى، كانت عروضاً لمسرحيات جماهيرية غلبت عليها موضوعات الحب التقليديّة، كمسرحيات «موريس دونيه»^(١٢٨) و«ألفريد كابو»^(١٢٩) ومسرحيات الفودفيل مثل أعمال «لابيش»^(١٣٠) والمسرحيات الذهنية كعروض «بول هرفيو»^(١٣١) و«فرانسوا دى كوريل»^(١٣٢) لذلك فلكى يتحقق التغيير الجذرى فى المسرح كان لابد من توفر عناصر مادية ثلاثة:

١ - مسارح تجريبية صغيرة لاتهتم بالربح.

٢ - وجود مخرجين مسرحيين مغامرين مؤمنين بالتجديد.

٣ - وجود جمهور ذواق.

ولاشك أن ما خرج على الجماهير فى تلك الأثناء من إنتاج فى غير مجال المسرح، كان قد مهد، إلى حد ما، لظهور ثورة فى المسرح. ولكن هذه الثورة لم تفجر إلا بتوفر العنصرين الأول والثانى. وكان ذلك على يد (أنطوان) الذى أسس مسرحه الشهير فى تاريخ المسرح الفرنسى عام ١٨٨٧

والمعروف باسم «المسرح الحر»^(١٣٣) ويتحدث الناقد ببيكون عن هذه الثورة فيقول: «في ظل الجمهورية الثالثة، كان الإنتاج المسرحي أكثر تنوعاً وأهمية؛ فقد بدأت الظروف المادية تتغير، وبدأت قاعدة الجمهور تتسع. وبدأ يفقد شيئاً فشيئاً انتماءه البورجوازي، وكثرت قاعات العرض، بحيث أصبح من الممكن أن تتخصص بعضها، وتكتفى بجمهور محدود، وترحب ببعض المحاولات الجريئة. وبذلك نشأ مسرح للطليعة يعارض مسرح البولفار (مسرح الشباب) وكانت أول محاولة لأنطوان الذي أنشأ «المسرح الحر» عام ١٨٨٧، وظل يغذيه حتى عام ١٨٩٦. كان المسرح في كل شهر يعرض مسرحية لجمهور من المشتركين كانت حصيلة اشتراكهم تغطي التكاليف. وبذلك تمكن مسرح أنطوان من أن يتجنب الرقابة واستطاع أن يعرض مسرحيات كان لا يمكن لأي مسرح آخر أن يقدمها. كان ذلك بمثابة حقل تجارب شأن الجرائد الأدبية الصغيرة التي كانت قد بدأت تنتشر.. وكان ذلك بداية طليعة مسرحية» (١٣٥).

كان ذلك بمثابة ثورة حقيقية في المسرح، ولم يكن بسبب أهمية العروض المقدمة بقدر ما كان لأهمية الحدث في حد ذاته؛ فلأول مرة يتم تأسيس مسرح حر هدفه التجريب.

وكما لزم لظهور هذا المسرح من ثلاثة شروط، فإنه وضع أمامه أهدافاً ثلاثة، أو بمعنى أصح استهدف الدعائم الثلاثة التى يقوم عليها الفن المسرحى : وهى التأليف والتعبير والمضمون : بالنسبة للتأليف، لم تعد الخاتمة السعيدة هى نهاية المسرحية التى يتوقع المشاهد كل ما يجرى فيها أما عن التعبير، فقد تجلى هذا التعبير فى رفض الزخرفة اللفظية والمحسنات البديعة وعدم الاهتمام بالالقاء. وأما فيما يتعلق بالمضمون، فقد تحقق ذلك فى تجديد الموضوعات والشخصيات، وإدانة الأكاذيب وتملق الجماهير. وفى الواقع، لقد ذهب «أنطوان» فى اهتمامه بتحري الصدق والحقيقة والتصدى لكل الأعراف المسرحية إلى حد الإستغناء عن الجمهور، إذا رأى ضرورة لذلك (١١١).

ولكن للأسف، لم يكتب «للمسرح الحر» الاستمرار فلم يلبث أن انزلق فى الواقعية المسرفة التى أثارت الاشمئزاز مثال ذلك تقديم الحيوانات الحية وكتل اللحم فوق خشبة المسرح. كل ذلك صرف عنه الرمزيين، وأتاح الفرصة لظهور «مسرح الفن» فى نوفمبر ١٨٩٠ (١٣٥) الذى يتضح من اسمه أنه على طرف النقيض من الواقعية ودأب الشاعر (بول فور) (١٣٦) مدير هذا المسرح، على تقديم العروض الغامضة التى

يستحيل تقديمها على المسرح، بل وكذلك القصائد الطوال مثل (نشيد الإنشاد) ^(١٣٧) الذي جمع بين الكلمة والموسيقى والألوان والعطور أيضا. وفي نفورهم من الواقعية المتطرفة، تطرف الرمزيون بدورهم، وعكفوا على تقديم المسرحيات العقلية أو «المخّية» بمعنى الكلمة، أى التى تدور أحداثها داخل عقل الممثل.

وباختصار، لم ينجح المسرح الرمزي فى تجديد الفن المسرحي نجاحا كاملا لأنه كان يلجأ دائما إلى الشعر، وكان هذا أمرا طبيعيا لمعارضة الواقعية. وكذلك لأن المؤلفين لهذا المسرح كانوا جميعا من الشعراء. وأصبحت المسرحيات أشبه بالقصائد الطوال. ولا يعنى ذلك أن «مسرح الفن» لم يكن طليعيا. فلاشك أنه على غرار «المسرح الحر» قد أرسى دعائم التجديد والرغبة فى التجريب والانصراف عن عروض الشباك. شئ آخر لا يقل أهمية، وهو التجديد فى الديكور، والنزوع إلى البساطة فيه بحيث لا يثقل ذهن المشاهد من ناحية، ويترك له الفرصة لإعمال خياله والتحليق مع الرمز فى الآفاق التى تتراءى للمشاهد دون فرض من جانب المؤلف أو المصمم. هذه البساطة فى الديكور هى أهم ما أخذه الممثل الشهير «بو» ^(١٣٨) عن «مسرح الفن» عندما حمل المشعل

وأسس «مسرح الأوفر» (٤٠) ومن ناحية أخرى فقد استفاد «بو» من تجارب «مسرح الفن» وتنبه إلى خطورة الخلط بين المسرح والشعر. وأصبح يميز بين العروض المسرحية وبين الأمسيات الشعرية. ومما يذكر أيضا لمدير «مسرح الأوفر» أنه فتح الباب أمام المسرح الأجنبي، فعُرف الباريسيون بكل من النرويجي «إيسن»^(١٣٩) والسويدي «سترنبرج»^(١٤٠) والألماني «هوبتمان»^(١٤١).

ولكن ما أن حلَّ عام ١٨٩٧ حتى بدأ «بو» يتجه نحو الواقع، موليا ظهره للرمزيين الذين اعتبروا ذلك منه خيانة وبالفعل، كفّوا عن تقديم العروض إليه ومن ثم اتجه «بو» إلى تقديم العروض القريبة من عروض الشباك أو الفودفيل. ولعل ذلك أيضا كان من أجل تعويض المصروفات من ناحية، وتغطية الموسم المسرحي من ناحية أخرى، بالإضافة إلى الرغبة في عدم التقوقع في قوالب محددة. ثم تأتي تجربة **أوبو ملكا** التي تعتبر استمرارا للمسرح الرمزي بصورة معينة، لتوجه إلى «مسرح الأوفر» الضربة القاسمة.

جارى مؤلفا مسرحيا

قد يبدو موقف «جارى» من المسرح متناقضا معه كمؤلف مسرحى، فهو يسخر من المسرح ويزدرى الجمهور. ولكن الواقع هو أنه يسخر من المسرح بوضعه الذى وجده عليه، ومن نوعية الجمهور فى ذلك الوقت. ويتفصيل أكثر، فهو يريد مسرحا خالصا من كل متعلقات المسرح من ديكور وإخراج وحتى من ممثلين. يريد أن يعيد مسرحية المسرح. وهو لا يريد أن تكون المسرحية «شعيرة» من الشعائر الفنية، ولا يفرق بين المسرح والحياة، فهما بالنسبة له كل لا يتجزأ؛ فالمسرح هو الحياة، ولكن بشرط أن نخلصه من كل أعرافه وتقاليده. أما

بالنسبة للجمهور، فإن جارى لا يلغيه تماما، فهو يدرك أن المسرحية لا وجود لها إلا بالعرض على جمهور، أى بالتعاون بين الجمهور وبين المؤلف عن طريق وساطة خشبة المسرح. وهذا يفسر لنا المجهودات الخارقة والمساعى الجبارة التى بذلها جارى فى سبيل عرض **أوبو ملكا** على خشبة المسرح. ويبدأ برنامج جارى، لخلق مسرح جديد، بالمؤلف. فهو يرى أنه يجب ألا يكتب للمسرح إلا كاتب يعى ويدرك أنه يكتب للمسرح: «أرى أنه ليس هناك أى داع لكتابة نص درامى إلا من خلال تصور الكاتب لشخصية منطلقة على خشبة المسرح، لا شخصية محطلة فى كتاب»^(١٤٢) بحيث يكون الكاتب المسرحى مشحونا بإرادة لا تقل عن إرادة الخلق. بل يجب أن يشعر أنه إنما يناقش الحياة نفسها والواقع نفسه، لأنه ليس بصدد خلق إنسان عادى يذوب بين ملايين البشر، وإنما هو بصدد تصوير شخصية من شأنها أن تعرض نفسها على الجمهور، وتترك بصمات لا تمحوها الأيام، وتظل خالدة أبدا ولا تموت بموت الإنسان العادى. فشخصية «هاملت» مثلا أبقي وأخلد من إنسان عابر، «إنها تجريد يسير على قدمين»^(١٤٣) لذلك، وهذه نقطة ثانية فى تجديدات جارى، لا يهتم الكاتب المسرحى بالممثل. فالمؤلف

يجب ألا يقع فى المحذور كما يفعل الكثيرون من المؤلفين، «ويفصل» شخصية على ممثل معين معاصر، لأن الممثل يموت أو قد يعوقه أى عائق آخر عن أداء الدور، وحينئذ تموت الشخصية المسرحية معه. وعليه فلا بد من استعمال الأقنعة، فالقناع يوضع على وجه أى ممثل والقناع باق، وإذا كانت الشخصيات تظهر لنا من خلال أقنعتها، فعلينا ألا ننسى أن الشخصية لاتعنى أكثر من القناع، وأن «الوجه الزائف» (أى القناع) هو الوجه الحقيقى ^(١٤٣) ومن الطبيعى أنه، فى ظل هذا المفهوم الجديد، ليس هناك مجال لتطبيق الوحدات الكلاسيكية الثلاث الخاصة بالزمان والمكان والفعل؛ فهذه الوحدات تذوب جميعا وتخرج فى صورة أخرى وهى «الشخصية المنفردة» التى تستقطب كل الإهتمام والإنتباه، وتبرر كثرة الأمكنة والتجاوزات الزمنية، ولكن بشرط أن تكون الشخصية كالمركز فى العالم الذى صوره الكاتب. أما عن الشخصيات الثانوية، فإن «جارى» لا ينكر وجودها، ولكنها مجرد ملصقات أو اكسوار أشبه بالديكور. بل هى عناصر من الديكور ولكن متحركة. أما بالنسبة للجمهور فإن «جارى» لا يريد جمهورا يذهب إلى المسرح لأنه يجد فيه ثناء موجةً إليه أو اطراء لعاداته وتقاليده وأفكاره، كما أن جارى يحمل حملة شعواء على المسرح الفلسفى أو

المسرح الأخلاقى أو مسرح الأفكار، فالمسرح بعد أوبو ملكا لم يعد يعلم شيئا أو يدافع عن قضية، وإنما هو يكتفى بتشغيل خيال المتفرج ليفسر ما يجرى أمامه على خشبة المسرح على هواه وعلى قدر طاقته.

ومما تقدم يتضح أن المسرح. لا يتجه إلى الجمهور العريض من المتفرجين وإنما هو قاصر على الأقلية التي تذهب إلى المسرح، لاسعيا وراء درس يلقي، أو تسليه تبذل، وإنما سعيا وراء «حدث» بالمعنى المسرحى. فالصفوة تشارك فى عملية الخلق التى يمارسها واحد منها (المؤلف) يرى الحياة تدب فى مخلوقه، فى نفسه، ومن خلال هذه الصفوة. تلك هى المتعة الإيجابية، المتعة الوحيدة، متعة الآلهة ويحدد «جارى» هذه الصفوة بنحو خمسمائة متفرج على مستوى «شكسبير» و «دافنشى» بالقياس إلى الأعداد الهائلة التى لا تحصى من السوق. ولكن كيف يصل هذا المسرح إلى الجماهير العريضة؟ يتم ذلك من خلال انتشار الأفكار، وإرادة المحبين للثقافة الحقيقية والفن الحقيقى لا التقليد. كذلك فهذا دور تضطلع به مسارح الطليعة، عن طريق الإستمرار فى التجديد الفنى كما فعل «مسرح الأوفر» (٤٠) ومن قبله «مسرح الفن» (١٣٦) فبمرور الوقت تصبح هذه المسارح هى المسارح العادية. ولكن جارى يحذر هذه المسارح من الجمود، ويضيف عبارته الشهيرة «إن مهمتها ليست فى أن تكون وإنما فى أن تصبح».

على خشبة المسرح

تلتزم وقفة أخرى عند الملابس التي كان لابد منها لعرض
أوبو ملكا، وبالذات المساعي التي بذلها المؤلف من أجل
خروجها للنور. فإذا كانت مسرحية «هرنانى» لصاحبها فيكتور
هوجو^(١٤٤) قد أثارت معركة تُعرف فى تاريخ المسرح «بمعركة
هرنانى»، فإن أوبو ملكا كانت السبب فى اندلاع حرب بأكملها،
تعددت فيها المعارك والجبهات وسبقها إعداد طويل.

كانت البداية مع بدايات «جارى» الأدبية فى باريس. فقد
ذكرنا أن المسرحية، إن لم تكن جاهزة للعرض، فقد كان

معظمها مكتوباً من أيام المدرسة. وكنا قد انتهينا فى حديثنا عن ظروف المسرح الفرنسى فى عصر «جارى» عندما تسلم «بو» (١٣٨) الشعلة من «مسرح الفن» (١٣٥) مؤسساً مسرحه الجديد الذى أطلق عليه «مسرح الأوفر» (٤٠).

بدأ جارى الاتصال بمدير المسرح الجديد. بل وحتى قبل أن يقابله، دأب على إرسال الخطابات إليه معبراً عن تقديره له وإعجابه به. والحقيقة أنه كانت هناك أكثر من نقطة للإلتقاء بين «بو» وبين «جارى»؛ فإن البساطة الشديدة فى الديكور التى يميل إليها الأول وكانت تتفق وإمكاناته المادية الصعبة، كانت تجد صداها فى تصورات «جارى» وميوله الشخصية، كذلك فإن عدم الإهتمام بالملابس ومطابقتها لزمى المسرحية وجوها، كان يتفق أيضاً مع نزعة «جارى» إلى التجريد، وبالتالي إلى العالمية. كما كان ذلك يتفق أيضاً وفن العرائس الذى كان الكاتب يمارسه فى المدرسة. وإذا أضفنا إلى ذلك كله أن «مسرح الأوفر»، بما عرف عنه من ثورة على الأعراف والتقاليد المسرحية، هو المسرح الوحيد الذى يمكن أن تعرض عليه **أوبو ملكا**، أدركنا الدافع الذى حدا بكاتبنا إلى طرق كل الأبواب حتى عمل سكرتيراً خاصاً لمدير هذا المسرح. وكان «بو» يعرف أن «جارى» يُعدّ مسرحية لكى

يعرضها على «مسرح الأوفر» (٤٠) ولكنه لم يكن يدرى أى نوع من المسرحيات. ويطلع المدير على المسرحية ولا يجد بأسا من عرضها. ويستغل «جاري» الفرصة ويكتب إلى المدير محاولا تذليل جميع الصعاب الممكنة بما يتفق والظروف المادية للمسرح، وكذلك ذوق المدير؛ فيفصل له ذلك كله فى رسالة من ست نقاط يعرض فيها تصوره لتنفيذ المسرحية. ولأن الرسالة وثيقة هامة فى فن الإخراج، رأينا أن نشير إلى أهم ما فيها:

- ١ - قناع للشخصية الرئيسيه وهى أوبو.
 - ٢ - رأس جواد من الكرتون يتدلى من رقبتة.
 - ٣ - استعمال ديكور واحد.
 - ٤ - عدم استعمال الأعداد الكبيرة من الممثلين والاكتفاء مثلا بجندى واحد فى مشهد العرض العسكرى.
 - ٥ - استعمال نبرة أوصوت خاص للشخصية الرئيسيه.
 - ٦ - الملابس غير محلية ويفضل الحديثة.
- ولكن بعد فترة، وبعد أن وعد «بو» بعرض المسرحية، عاد فأبدى ترددا متعللا بالصعوبات المادية وصعوبة النص على الجمهور. ولكن «راشيلد» (٧٢) تتصدى للدفاع عن المسرحية

دفاعا يهمننا لنعرف منه وجهة نظر أنصار المسرحية فى ذلك الوقت؛ فلم تكن «راشيلد» تدرك طبعا أن **أوبو ملكا** تعتبر ثورة فى تاريخ المسرح، ولكنها كانت تجد فيها مجرد مادة للتسلية تقدم لجمهور مسرح «الأوفر» الذى يحب الرمز، فهى ترى أنه بعد عرض مسرحية **بيرجينيت** (٥٩) فمن العقل أن يقدم المسرح عملا غريبا شاذا، خصوصا (والحديث موجه إلى زوجها) «إذا قدمته بأسلوب القراقوز» (١٤٥).

أما بالنسبة لإعداد الجمهور، فقد عكف «جارى» منذ عام ١٨٩٣، أى قبل عرض المسرحية بثلاث سنوات، على التمهيد لهذه المسرحية عند الجماهير، وتهيئتها لاستقبالها. وفى أبريل من ذلك العام، قدم لقراء جريدة «صدى باريس الأدبى المصور» (٣٨) شخصية «أوبو» وذلك قبل أن يقدمها فى مسرحية **قيصر مسيخا دجالا** (١٦) التى نشر جزءا منها فى جريدة «الميركور دى فرانس» (١٢) ثم ظهرت كاملة فى مطبوعات الجريدة نفسها. ومن ناحية أخرى نشر الشاعر «بول فور» (٥٤) مسرحية **أوبو ملكا** فى جريدة «الكتاب الفنى» (٥٣) التى كان قد أصدرها، وذلك فى عدد إبريل ومايو ١٨٩٦، فأصبحت المسرحية موضوعا لعدة مقالات نقدية فى «الجريدة البيضاء» (٥٥) فى يوليو ١٨٩٦. ثم تلا

ذلك مقال للناقد «فيرهيرين»^(١٤٦) فى جريدة «الفن الحديث»^(١٤٧) وفى سبتمبر من نفس العام كتب «لويس دومور»^(١٤٨) مقالا فى مجلة «الميركور دى فرانس» (١٢) كشف فيه عن قوة هذه الشخصية المسرحية التى أبدعها «جارى»، كما نوه بالمفاهيم الجديدة فى فن المسرح التى استحدثها الكاتب. نضيف إلى ذلك ما كتبه الصحفيون من أصدقاء «جارى»، مما جعل اسم «جارى» واسم بطل مسرحيته يترددان دائما على صفحات الجرائد وفى المنتديات الأدبية. أمام هذه الشهرة التى حققتها المسرحية قبل عرضها من ناحية، وأمام مساعى «جارى» لدى مدير المسرح من ناحية أخرى، لم يجد «بو» بدا من الإذعان، بل ذهب إلى أبعد من ذلك، فقد نشر مقالا فى «الميركور دى فرانس» (١٢) أشار فيه إلى أراء «جارى» الجديدة فى المسرح.

هوامش

1 - Alfred Jarry.

٢. Laval. موطن الرسام دووانييه روسو Le Douanier Rousseau
(١٨٤٤ - ١٩١٠) والطبيب الشهير امبروا زيارته Ambroide Pare (١٥٠٩ - ١٥٩٠)
جراح هنرى الثانى وفرانسوا الثانى وشارل التاسع وهنرى الثالث.

3 - Mayenne.

4 - Julien René.

5 - Ansèlme.

6 - Caroline Quernest.

٧ - Madame Bovary بطله رواية الكاتب الفرنسى فلوبيير والتى تحمل نفس الاسم.

8 - Louis Perche, Jarry, éd. Universitaire, Paris, 1965.

9 - Saint - Brieuc.

١٠ - Ontogenie: مكونة من كلمتين اغريقيتين. وتعنى سلسلة التغيرات التي تطرأ على

المخلوق منذ تلقيح البويضة حتى يستوى كأننا كامل التكوين.

١١ — Maurice Saillet وهو الذي عكف على تجميع مؤلفات جارى وتصديرها

وأصدارها.

Tout ubu, Le livre de Poche, 1969

انظر :

12 - le Mercure de Fran.

13 - Saint - Brieuc des choux.

14 - Edition de la Pléiade.

15 - le Taurobole.

16 - César Antéchrist.

17 - Rennes.

18 - Hertz.

١٩ — أنظر: Paul Chauveau, A. Jarry ou la Naissance, la vie et

la mort du père Ubu, Mercure de France, 1932.

20 - Hebert.

٢١ — Stéphane Mallarmé (١٨٤٢ - ١٨٩٨): شاعر فرنسى. يعتبر رائد الحركة

الرمزية. وهو أحد «الشعراء الملعونين». دقيق اللغة، رقيق العبارة، يهتم بموسيقى اللفظ

أكثر من المعانى. تأثر فى مطلع حياته بديوان «أزهار الشر» لصاحبه «بودلير». وكان

محل تقدير الجيل الجديد من الشعراء والكتاب مثل فاليري و جيمس وكودييل وفارج

وزولا وفيرلين وغيرهم.

22 - P. H

23 - Henry Morin

24 - "les Polonais"

25 - "Ubu Roi"

٢٦ - B. Bourdon وسوف يظهر هذا الاستاذ ولكن باسمه اللاتيني وهو "Bombus" كأحدى شخصيات مسرحية «أوبو ديوتا» في بعض نسخها الأولى.
٢٧ - لم تكن مؤلفات هذا الفيلسوف الألماني قد ترجمت بعد إلى اللغة الفرنسية. وواضح أهمية أفكار «نيتشه» في تكوين شخصية «جاري» الطموح. تلك الأفكار التي كانت تقوم على إنكفاء الطاقة الإنسانية والقوة البشرية بحيث ساعد في خلق روح التعصب للجنس الألماني بين قومه.

٢٨ - Albert Tibaudet: (١٨٧٤ - ١٩٣٦) ناقد ومؤرخ أدب فرنسي. كان تلميذا لبرجسون وتأثر به كثيرا. وكانت آراؤه تتسم بالاعتدال، كما كان أفضل نقاد عصره.
٢٩ - Henri Bergson (١٨٥٩ - ١٩٤١) فليسوف فرنسي، كان عضوا بالأكاديمية الفرنسية كما حصل على جائزة نوبل عام ١٩٢٧.

٣٠ - Léon - Paul Fargue (١٨٧٦ - ١٩٤٧) شاعر فرنسي ينتمي إلى مدرسة «مالارمي» في آخرياتها. مع أنه أقرب إلى كل من لارباود وأبوليناير Apollinaire ومن بعدهما ماك أورلان Mac Orlan وكاركو Carco وساندرا Cendra. جمعت أشعاره المنشورة في الصحف في ديوانين عام ١٩١٢ ثم أعيد طبعها في مجلد واحد عام ١٩١٨. اشترك في تحرير جريدة N. R. F. كما رأس تحرير جريدة Commerce وفتحها لشعراء الطليعة وبخاصة السرياليين. نشر عدة دواوين أخرى ابتداء من عام ١٩٢٨.

31 - Cladius Jaquet.

32 - Valens.

33 - Les Jours et les "Nuits"

٣٤ - أنظر: هامش ١٩.

35 - "La Seconde Vie"

٣٦ - نسبة إلى أوبو Ubu الشخصية المحورية لأعماله الدرامية.

٣٧ - الدكتور Saltas صديق «جاري».

38 - "Echo de Paris littéraire IIIustré"

39 - "Coleridge, Dit du Vieux Marin"

40 - "Le théâtre de l'Oeuvre"

41 - "L' Art littéraire"

42 - "Histoire tragique"

43 - "Haldernablou"

44 - "Essais d' Art libre"

45 - Pont - Aven

٤٦ - Paul Gauguin (١٨٤٨ - ١٩٠٣) مصور فرنسي. كان أحد مؤسسي مدرسة

Pont - Aven الفنية ثم هاجر إلى تاهيتي . يتميز أسلوبه بالتبسيط الشديد في

الرسم والتلوين.

47 - Filigier.

48 - "l'Ymagier"

49 - "Minutes de Sable Mémorial"

50 - "Les Polydres"

51 - "Ubu enchoiné"

52 - "Perhinderion"

53 - "Le livre d'art"

54 - Paul - Fort

55 - la Revue Blanche

56 - Léonard sarlius

- 57 - Emile verhaeren
58 - "De l'inutilité du théâtre dans le théâtre"
59 - Henrik ibsen, Peer Gynt
60 - "questions de théâtre"
61 - André Gide
62 - "Les Faux - Monnayeurs" (1926)
63 - "La Plume"
٦٤ - Le Douanier Roussau (١٨٤٤ - ١٩١٠) مصور فرنسى ولد فى لافال مثل
جارى، من جماعة المستقلين.
65 - Claude Terrasse
٦٦ - Pantagruel بطل رواية الكاتب الفرنسى «رابليه» Rabelais (١٤٩٤ - ١٥٠٣)
التي تحمل نفس الاسم. واضح تأثر جارى بشخصية «بانتاجرويل» الضخم الشره،
وذلك فى رسم شخصية أوبو.
67 - " Gestes et opinions du docteur Faustroll"
68 - L' Amour en visites
69 - "L' Amour Absolu"
70 - "Christian - Dietrich Grabbe"
71 - Vallette
72 - Rachilde
73 - Eugène Dèmolder
74 - Berthe Danville, Léda
75 - "Messaline"
76 - "L' Almanach illustré du père Ubu"
-

- 77 - Pierre Bonnard.
- 78 - La Vogue
- 79 - "Olalla"
- ٨٠ - R. L. Stevemson (١٨٥٠ - ١٨٩٤) كاتب إنجليزي له عدة روايات حافلة بالمغامرات مثل جزيرة الكنز والدكتور جنكل والمستر هايد.
- 81 - "Le Temps dans L'art"
- 82 - "Ubu Sur la butte"
- 83 - Le théâtre Nouveau
- 84 - Le Surmâle
- 85 - Périphe de la littérature et de l'art.
- 86 - Le Canard sauvage.
- 87 - La Dragonne.
- 88 - L' Oeil.
- ٨٩ - Apollinaire Le Festin d' Esope لصاحبها .
- 90 - L' Objet aimé.
- 91 - Fantaisie Parisienne.
- ٩٢ - رواية La Rapese Jeanne لصاحبها Emmanuel Rhodés.
- ٩3 - Le Moutardier du Rape.
- 94 - "vers et Prose"
- 95 - Sanso.
- ٩٦ - الحقيقة أن مسرح العبث في الخمسينات ليس سوى مرحلة أخيرة من هذا النوع من المسرح الذي ظهر مع «جاري» ومن جاء بعده من كتاب أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين. وكانت المرحلة الثانية في الأربعينات مع «سارتر» و«كامو». ولكن الفارق بين

المراحل الثلاث هو أن مسرح «جاري» وأصحابه لم يجد التربة الصالحة للانتشار، ومسرح الأربعينات كان يعالج العبث في أعمال تقليدية الشكل والإسلوب، أما مسرح الخمسينيات فقد وجد أنه من غير المعقول أن يعالج اللامعقول في شكل معقول ولغة معتادة.

97 - Eugène Ionesco, Samuel Beckett

98 - Léonard C. Pronko, Théâtre d'avant - garde, Denoel, 1963.

٩٩ - نسبة إلى رابليه Rabelais

100 - Martin Esslin, the theatre of the Absurd, New York, 1969.

101 - André Breton, Manifeste du Surréalisme, Gallimard, 1963.

102 - M. Benedikt et G. E. Wellwarth: The avant - Garde, dada and Surrealism Modern french theatre, New York, 1964.

103 - Henry Béhar, le théâtre dada et Surréaliste, Gallimard. 1964.

١٠٤ - Tristan Tzara، شاعر فرنسى من أصل رومانى (١٨٩٦ - ١٩٦٣) رائد المدرسة الدادية وأحد مؤسسى المذهب السيريالى.

١٠٥ - Vitrac كاتب مسرحى وشاعر دادى ثم سريالى. يتسم مسرحه بالغرابة التى هى من صفات هذين المذهبين.

١٠٦ - Antonin Artaud (١٨٩٦ - ١٩٤٨) من أشهر رجال المسرح فى فرنسا ككاتب وكممثّل. حاول تحقيق أحلام السرياليين فى مجال المسرح وأحدث فيه الكثير من

- التجديدات الجذرية. من فرط إعجابه بجارى، أسس بالاشتراك مع «فيتراك» و «أرون» مسرح «الفريد جارى». من أشهر مؤلفاته «مسرح القسوة» الذى أعيد طبعه تحت عنوان: «المسرح وقربته» والذى يعتبر مرجعا هاما للعاملين فى هذا الفن.
- ١٠٧ - Emile Aron (١٨٢٩ - ؟) شاعر فرنسى. كان يقلد «لامرتين». من أهم دواوينه: «أشعار فلسفية». وكان يتغنى فى قصائده بالحرية.
- 108 - A. Breton Anthologie de l'humour noir, Paris, 1940.
- ١٠٩ - نذكر منهم: يونسكو وبيكيت، وأداموف، وجينيه.
- 110 - E. Ionesco, Notes et contre - notes, Gallimard, 1966.
- 111 - Emmenuel Jacquart, Le théâtre de dérision, Gallimard, 1974.
- 112 - Micheline Tison - Braun: La Crise de l'humanisme, Nizet, 1958.
- ١١٣ - Max Planck (١٨٥٨ - ١٩٤٧) عالم ألمانى فى الطبيعة، حصل على جائزة نوبل عام ١٩١٨ لاكتشافاته فى مجال الطاقة والإشعاع التى أسست علم الطبيعة الحديث.
- ١١٤ - Albert Einstein (١٨٧٩ - ١٩٥٥) عالم ألمانى فى الطبيعة. قام بالكثير من الأبحاث فى مجال الطبيعة النظرية. مشهور باكتشافه لنظرية النسبية حصل على جائزة نوبل عام ١٩٢١.
- 115 - Hertman
- ١١٦ - Jean Martin Charcot (١٨٢٥ - ١٨٩٣) طبيب فرنسى مشهور بأبحاثه فى الأمراض العصبية.
- ١١٧ - Richard Wagner (١٨١٣ - ١٨٨٣) عبقريّة موسيقية نادرة. كان بينفسه ينظم الأشعار لمؤلفاته الموسيقية، والتى كان فى أغلب الأحيان يستوحىها من الأساطير الألمانية

القديمة. كما غير مفهوم «الأوبرا تراجيك» بربطه المباشر بين الموسيقى والشعر والرقص.
١١٨ - Charles Baudelaire (١٨٢١ - ١٨٦٧) كاتب وشاعر فرنسى. فى ديوانه الشهير «أزهار الشر» ينجح فى التوفيق بين الإحساس الشعري العميق وكمال الانسجام اللفظي.

١١٩ - Maurice Denis (١٨٧٠ - ١٩٤٣) مصور فرنسى. اشترك فى الحركة الفنية المعروفة بحركة «الأنبياء» وأسس معامل الفن المقدس.

١٢٠ - Paul Cézanne (١٨٣٩ - ١٩٠٦).

١٢١ - Paul Gauguin (١٨٤٨ - ١٩٠٣)

١٢٢ - Van Gogh (١٨٥٣ - ١٨٩٠)

١٢٣ - Odilon Redon (١٨٤٠ - ١٩١٦)

124 - Les Nabis

125 - Le Fauvisme

١٢٦ - Octave Mirbeau (١٨٤٨ - ١٩١٧)

127 - Jarry, les Minutes de Sable Mémorial, Mercure de France, 1984.

١٢٨ - Maurice Donnay (١٨٥٩ - ١٩٤٥) كاتب مسرحى فرنسى بدأ حياته الفنية كمؤلف أغانى فى كاباريه القط الأسود بباريس. كتب العديد من مسرحيات الشباب، عالج فيها موضوعات اجتماعية وأخلاقية.

١٢٩ - Alfred Capus (١٨٥٨ - ١٩٢٢) كاتب مسرحى وروائى فرنسى.

مسرحياته من النوع الكوميدي الخفيف ذات المضمون الضحل. غير أنها حققت له شهرة واسعة.

١٣٠ - Eugène Labiche (١٨١٥ - ١٨٨٨) كاتب مسرحى، بدأ حياته الأدبية

بالقصص القصيرة والروايات. كتب مجموعة من مسرحيات الفوديل كما كتب العديد

- من الكوميديات. وكان يتميز بغزارة الإنتاج حتى لقد تجاوزت مسرحياته المائة. كانت مسرحياته تفتقد إلى العمق، ولم يكن يستهدف إلا إضحاك الجماهير. ومن الجدير بالذكر أن الكثير من مسرحياته تم إخراجها للسينما.
- ١٣١ - Paul Hervieux (١٨٥٧ - ١٩١٥) كاتب مسرحي وروائي. تأثر في مطلع حياته بالواقعية، ونشر عددا من الروايات تعتبر أبحاثا اجتماعية. أما مسرحياته فهي تصوير للمجتمع الفاسد الفارق في الغرائز والشهوات. وهي أعمال تفتقر إلى العمق، وإن كانت جيدة البناء. كما أخرجت له السينما عددا منها.
- ١٣٢ - Francois de Curel (١٨٥٤ - ١٩٢٨) كاتب مسرحي، وضع العديد من المسرحيات الهادفة التي تعالج موضوعات فلسفية وأخلاقية تهم المجتمع في عصره. وقد ظلت هذه المسرحيات تحقق نجاحا كبيرا حتى عام ١٩٢٠، ولكنها لم تلبث أن فقدت أهميتها خصوصا لما تتركه من إحساس بأن المؤلف وراء شخصياته.
- ١٣٣ - André Antoine (١٨٥٨ - ١٩٤٣) من أعمدة المسرح الفرنسي الحديث. أسس عام ١٨٨٧ «المسرح الحر» (Le théâtre libre) وفتح أبوابه لإنتاج الكتاب الواقعيين والطبيين الذين عرضوا عليه أعمالهم التي كتبوها وفق تصوراتهم الفنية الجديدة. ورغم البداية الصعبة إلا أن «أنطوان» تمكن منذ افتتاح مسرحه، وحتى ١٨٩٦ من تقديم (١١٤) مؤلف، أكثر من نصفهم من الناشئين. كما رحب أيضا بإنتاج نفر من المؤلفين الآخرين الذين لا ينتمون إلى المدرسة الواقعية. غير أن العامل المشترك بين جميع العروض كان الحقيقة الإنسانية. ومع ذلك فقد كانت المبالغة في تصوير الواقعية المنفرة وراء انصراف الجماهير عن هذا المسرح وتحولهم إلى «مسرح الفن».
- 134 - Gaëton Picon, Histoires des Littératures III, éd R. Queneau.
- 135 - Le théâtre de L'art.

١٣٦ . Paul Fort (١٨٧٢ - ١٩٦٠) شاعر فرنسي تم انتخابه أميراً لشعراء فرنسا عام

١٩١٢ وظل يحمل هذا اللقب قرابة نصف قرن.

١٣٧ . Le Cantique des Cantiques أحد أجزاء العهد القديم، وهو قصيدة

رمزية منسوبة إلى سليمان الحكيم.

١٣٨ . Aurélien - Marie Lugné poe (١٨٦٩ - ١٩٤٠) ممثل فرنسي، أسس

مسرح «الأوفر» عام ١٨٩٣.

١٣٩ . Henrik ibsen (١٨٢٨ - ١٩٠٦) شاعر ومؤلف مسرحي نرويجي. ورث عن

والديه الكثير من المفاهيم التي عالجها في مسرحياته فيما بعد؛ فقد كان والده مستهترا

مبذراً، يعيش لمتعته. أما أمه فكانت شديدة التدين متحفظة رقيقة الإحساس. بدأت شهرة

«أبسن» بعد أن كتب مسرحية : «المطالبون بالعرش (١٨٦٤)» وإذا كان في مسرحية

براند Brand (١٨٦٦) يمجّد البطل ويرفعه فوق كل الصغائر، فقد عاد وكتب

«بيرجيت» Peerjynt (١٨٦٧) حيث يعرض لجميع ألوان الضعف عند الشعب

النرويجي. من أشهر ما كتب «أبسن» مسرحية بيت الدمية (١٨٧٩) التي ظلت زمناً

طويلاً تعتبر المسرحية النموذجية في نصرة المرأة. وإذا كانت البطلة قد غادرت منزل

الزوجية والزواج والأولاد لتعيد النظر في حساباتها، فإن بطلة مسرحية «الأشباح»

(١٨٨١) لم تهجر زوجها استمساكاً بالتقاليد الإجتماعية.

١٤٠ . August Strindberg (١٨٤٩ - ١٩١٢) كاتب روائي وقصصي ومسرحي.

ترجع محاولاته الأولى في التأليف إلى عام ١٨٦٩ في العام التالي فشل في الالتحاق

بمسرح ستوكهولم كطالب ممثل. عاش حياة غير مستقرة علي مستوى الوطن والعمل

والزواج الذي فشل فيه أكثر من مرة . وكان أول إنتاج حقق له الشهرة رواية «الحجرة

الحمراء» (١٨٧٩) بدأ سلسلة مسرحياته العظيمة التي تنتمي إلى المذهب الطبيعي

بمسرحية الاصدقاء (١٨٨٦)، والاب (١٨٨٧) ثم الأنسة جوليا (١٨٨٨) التي عرضها

لأول مرة «المسرح الحر» في باريس . في ذات الوقت كتب رواية هي قمة الأدب الواقعي

في السويد بعنوان **أهل حمص**. تحت تأثير شعور عميق بالذنب علي أثر تجارب شخصية، تحول إلي نوع من الهذيان أثر تأثيراً شديداً علي إنتاجه، كتب عدة مسرحيات أهمها **«الطريق إلى دمشق»** ثم عاد إلى الدراما الطبيعية مع **«رقصة الموت»** و **«الفصح»** إلا أن هذه المسرحيات خرجت من حدود صراعات العقول إلي مفاهيم أفسح وأرحب. كذلك في رائعته **«الحلم»** هجر مشكلات الشعور بالذنب الفردية الضيقة إلي نظرة عامة تشمل الحياة كلها.

١٤١ - Gerhart Hauptmann (١٨٦٢ - ١٩٤٦) كاتب روائي ومسرحي وشاعر ألماني يشبهه البعض بالعظيم «جوته». كانت بداياته مع المدرسة الطبيعية ومفاهيمها المعروفة من تأثير الوراثة والغرائز. ألغ عبر عن البوليتاريا في مسقط رأسه في مسرحية **«النساجون»** (١٨٩٢) بعد أن بعث المسرح الألماني وأثره بالعديد من المسرحيات، قصر إنتاجه علي الرواية منذ عام ١٩١٠.

١٤٢ - «مسائل في المسرح»، المجلة البيضاء، يناير ١٨٩٧.

١٤٣ - من مقال حول شخصيات Henri Regnier، «المجلة البيضاء»، أول أبريل ١٩٠٢.

144 - Victor Hugo, hernani

145 - Lettre de Jarry du 30 oct. 1984. in Lungé poe, Acrob
ties

146 - Verhaern

147 - L'Art Moderne

148 - Louis Dumur

149 - Gémier

150 - Claude Terrasse

151 - Serusier, Bonnard

152 - Lituanie

١٥٣ - سيناء، Cinna، لصاحبها Corneille كورني

١٥٤ - لصاحبها شكسبير

١٥٥ - سيناء، Cinna

156 - Marcel Schwob

١٥٧ - مدينة في الدينمارك تدور فيها أحداث مسرحية «هاملت».

158 - Michel Arrivé

**صور نادرة لألفريد جارى
وبعض مشاهد من مسرحياته
المختلفة وإعلاناتها.**

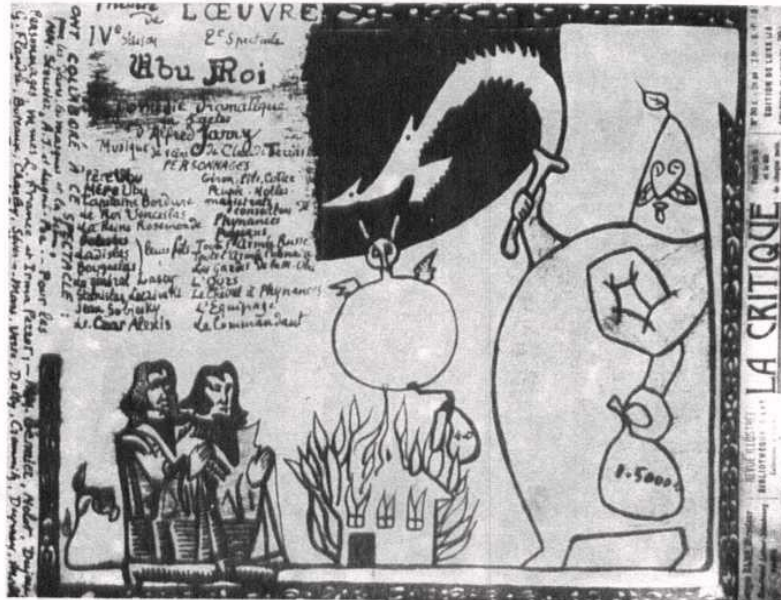
الأسطورة والحقيقة -



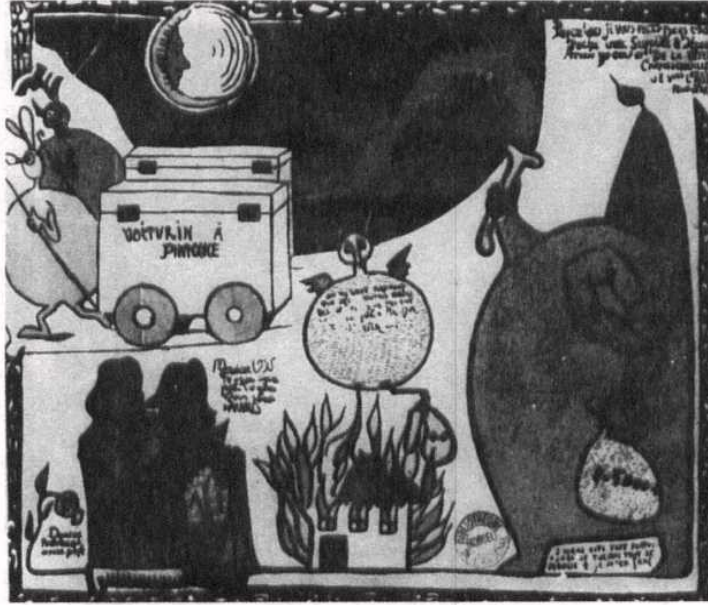
الفريد جارى خلف صديقه ليون فارح الشاعر الكبير فيما بعد، وذلك فى الفصل
الدراسى بمدرسة «رين» التى صادف فيها «جارى» المدرس الذى جعله نموذجا
لبطله الأسطورى «الأب أويو»



الوحش. فناع الأب أويو في مسرحية «أويو فوق التل»، عام ١٩٧٠

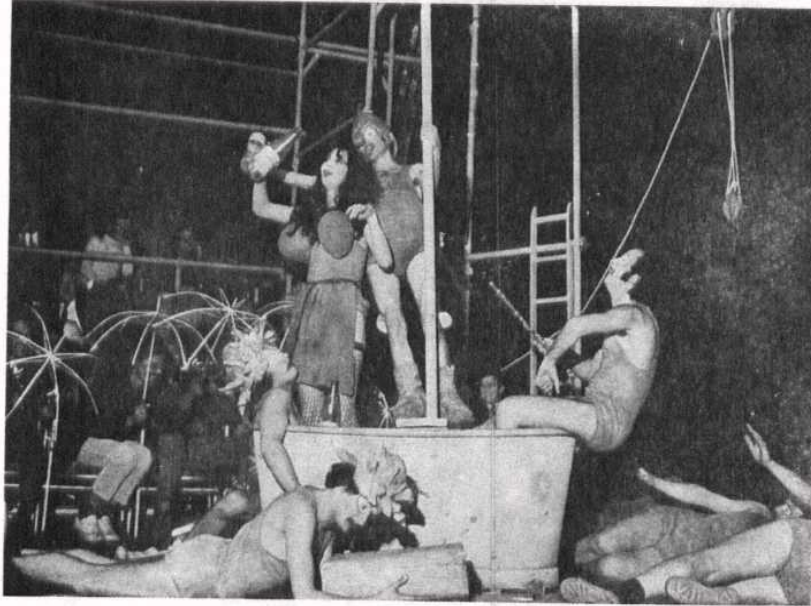


الوحش يتخذ مظهر أويو الأرضي.
من برنامج «أويو ملكا» عن مجلة النقد عام ١٨٩٦.



إعلان عن العرض الإفتتاحي لمسرحية «أويو ملكاء» عام ١٨٩٦

من عمل ألفريد جارى نفسه



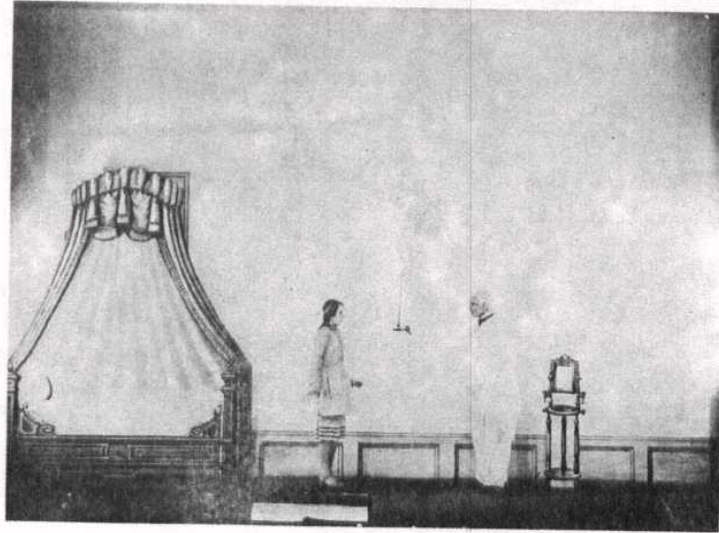
أوبو ملكا على المسرح «الفينومينال»



أويوه على المسرح القومي الشعبي



أوبرا عبده عام ١٩٣٧. الفصل الأول. ديكور شان دي مارس



مشهد من مسرحية «أويو عبداً»: حجرة إيلونير عام ١٩٣٧



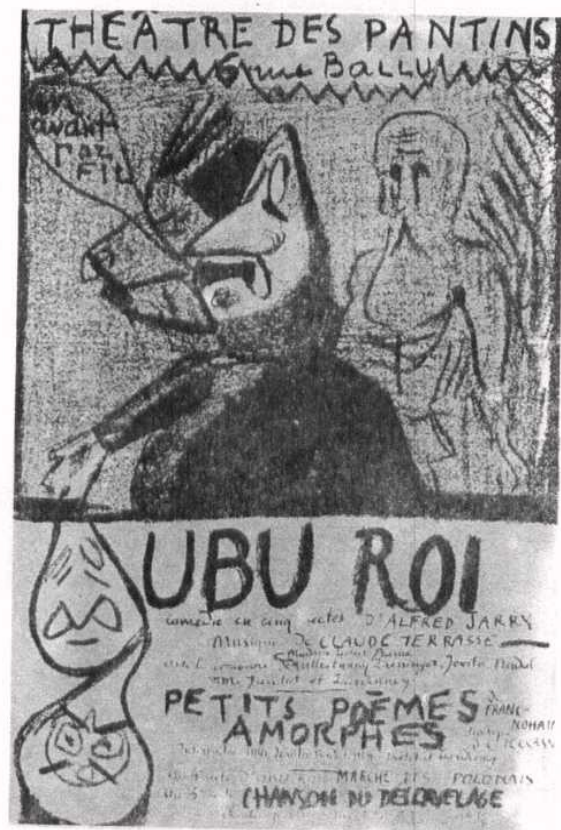
شخصية الأب أويو. دمية من تصميم المؤلف نفسه



مسرحية «أوبرا ملكاء على مسرح الأوبرا (مهرجان أفينيون ١٩٧٤)



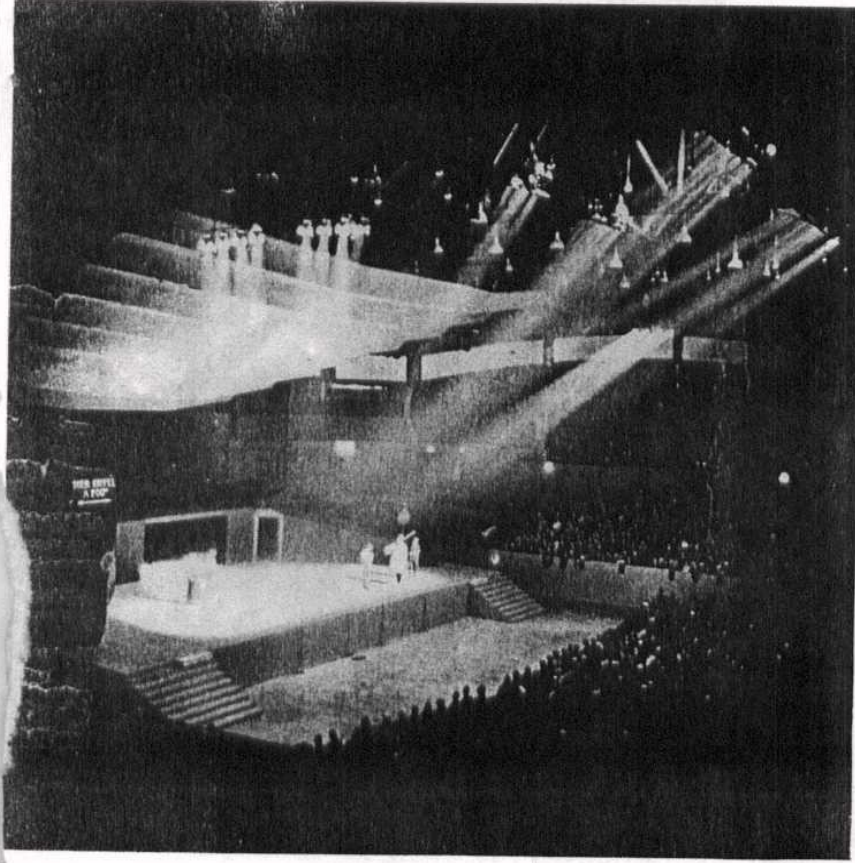
«الآب أويو» و «الأم أويو»



أحد الاعلانات عن مسرحية أوبو ملكا



بطل أسطوري تأثيرات الضوء في مسرحية أبو عبد الله من إخراج سيلفان إيتكين



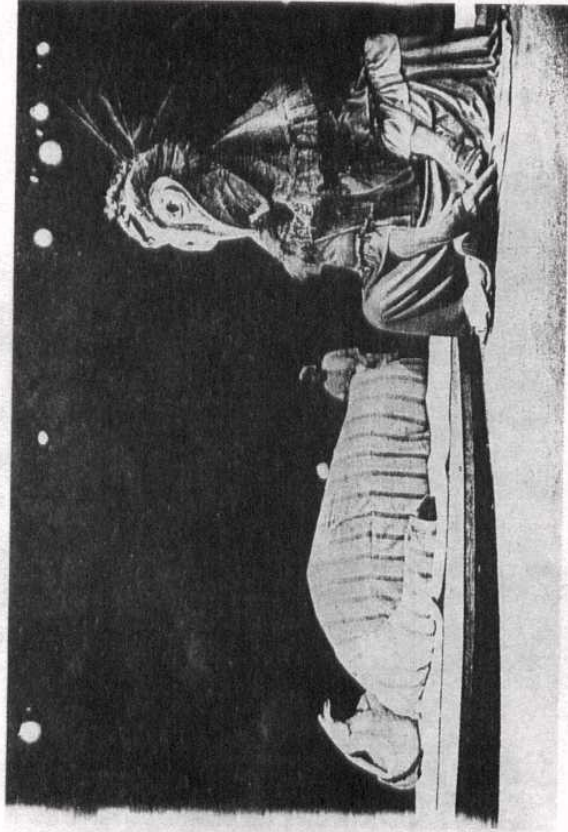
«أريو ملكاء على مسرح قصر الرياضة عام ١٩٥٩
يلاحظ تأثيرات الإنشاء الحديثة.



عرض «داير مايدور» على مسرح المركز الثقافي الفرنسي بالمنيرة

عن «أوبو ملكا» عام ١٩٩٥

الأسطورة والحقيقة - ٢٠١



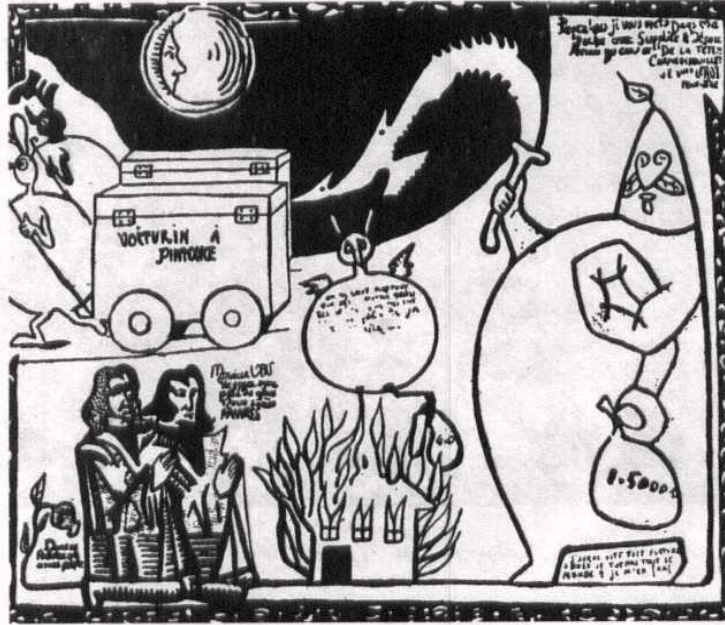
مشهد من مسرحية أويو فوق التل، لفرقة «رينو» - بآرو.



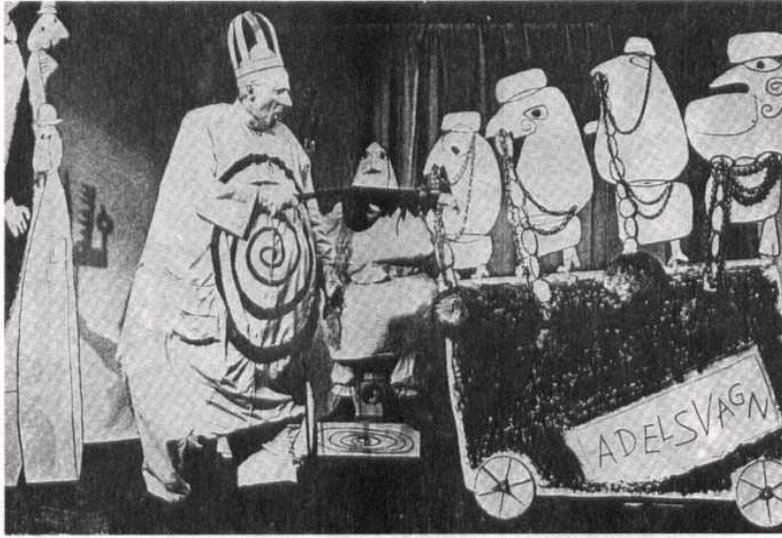
مشهد من مسرحية «أبو عبداء» من إخراج سيلفان إيتكين.

RÉPERTOIRE des
 PANTINS
 OUVERTURE
 D'UBU ROI
 pour piano
 à 4 mains
 par
 Claude
 TERRASSE
 PARIS
 édition
 du
 MERCURE
 de France
 15 rue
 de l'
 ÉCHA
 U
 UBU

إعلان عن العرض الافتتاحي لمسرحية أوبو ملكا.



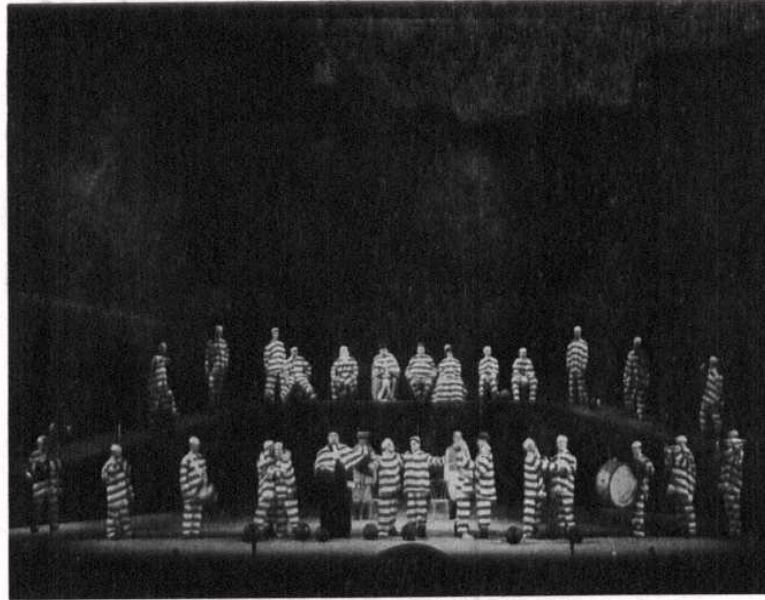
إعلان عن أويو ملكا: يلاحظ صرة النقود في يد أويو. وعربة المانية.



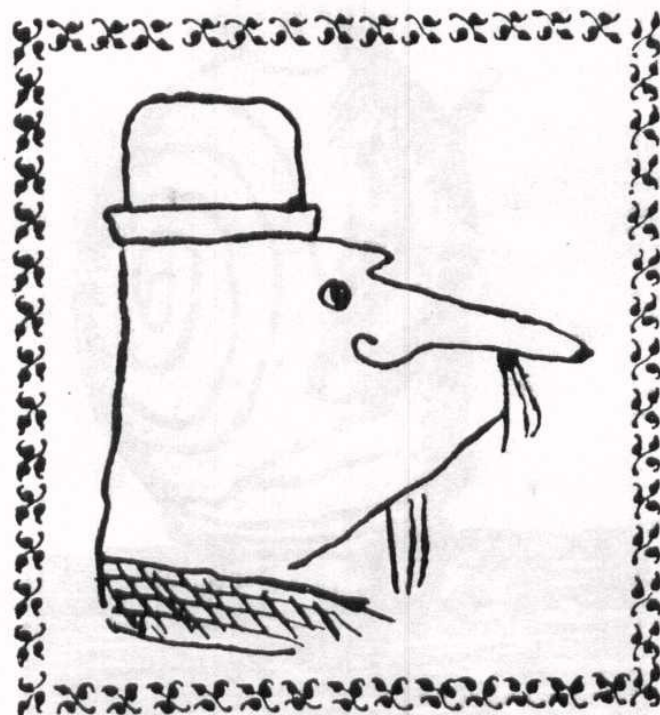
أربو، أو الدمية البشرية. تنفيذ ميشيل ميشك.



عرض عالمي لمسرحية «أويو ملكاء» في مدينة براغ عام ١٩٦٥.



أوبو على المسرح القومي الشعبي عام ١٩٥٨ :
التجريد في عمارة المنصة



رأس أويو: الداعة البشرية والغباء البشرى.



أوبو: يلاحظ الكرّش الذي يمثل الكرة الأرمنية.



أوبو بين «الفلسين» أو أفراد عصابته.

الفهرس

الموضوع

تمهيد ٣

الجزء الأول

إبداع الاطفال ١١

حول بعض المصطلحات ١٣

تكوين جارى وميلاد اوبو ١٩

معركة اوبو واستراتيجية الاطفال ٢٥

العقلية الجديدة اوجماليات الصبيان ٣١

٣٥	معركة الافتتاح
٣٩	المسرحية
٤٧	البناء الداخلى
٥٧	البناء الخارجى
٦٥	سمات إبداع الاطفال
٦٥	التجريد
٦٧	التجميع الإبداعى
٧١	القراقوز
٧٧	الحرية والانطلاق
٨٠	اللغة
٨٧	المغلاة فى التصوير
٨٨	القبج
٩٠	الخوف
٩٤	القسوة
٩٦	حب التملك
٩٨	الغباء
١٠٠	الطغيان

١٠٣	الخاتمة
١١١	المراجع
	الجزء الثانى
١١٥	الفريد جارى الطفل الذى اقام دعائم الفن المعاصر
١٣٩	أوبوملكا
١٤٧	جارى فى عصره
١٦١	جارى مؤلفا مسرحيا
١٦٥	على خشبة المسرح
١٧١	الهوامش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٥٩١٤/١٩٩٩

I.S.B.N 977 - 01 - 6529 - 8